Berliner Kämpfe

Gesammelte litterarische Aufsätze

von Erich Schlaikjer

Berliner Kämpfe

Gesammelte litterarische Aufsätze

von

Erich Schlaikjer

Buchverlag der „Hilfe“, Berlin-Schöneberg
1901

Vorrede.

Die vorliegenden Aufsätze sind in den verschiedensten Zeitungen und Zeitschriften erschienen, in der „Hilfe“, im „Vorwärts“, in der „Christl. Welt“, im „Türmer“, in der „Tägl. Rundschau“ und anderswo. Ich habe den einzelnen Aufsatz immer dort veröffentlicht, wo er mir am besten zu wirken schien, wo er am ehesten ein Vorurteil zerstören, am ehesten der Litteratur einen Freund gewinnen konnte. Mich leitete dabei der Gedanke, daß in der gegenwärtigen litterarischen — oder wenn man tiefer greifen und tiefer blicken will — in der gegenwärtigen historischen Situation vor allem praktische Arbeit not sei, bescheidene, greifbare, konkrete Arbeit, die nicht mit den letzten Dingen der Welt und der Ästhetik spielt, die dafür aber bescheidene, greifbare und konkrete Resultate erzielt. Dieser Gedanke ist es auch, der mich veranlaßt hat, die vorliegenden Aufsätze zu einem Band zu sammeln. Das kleine Buch will nur ein Beitrag zur ästhetischen Kleinarbeit sein, allerdings — und das sei sein ganzer Stolz — zur ehrlichen Kleinarbeit, die einem ästhetischen Probleme nun auch wirklich näher tritt und darauf verzichtet,

es mit einer geistreichen Wendung zu umgehen oder in begeisterten Phrasen zu ersäufen. Wer nicht mehr will, wird am Ende diese oder jene Anregung, diese oder jene Erkenntnis empfangen. Wer aber mehr will, den habe ich nicht betrogen; denn ich habe nichts versprochen, was darüber hinaus ginge.

Ich habe dieses Buch „Berliner Kämpfe“ genannt, weil es Kämpfe wiederspiegelt, die in Berlin geführt wurden, sofern sie nicht noch geführt werden. Daß diese Kämpfe auch anderswo die Köpfe erregt haben, ist ja selbstverständlich; ich am allerwenigsten möchte die Kämpfe lokalisieren, die alle bewegt haben. Für mich aber fanden sie in Berlin statt und so war für mich der Titel „Berliner Kämpfe“ geboten.

Groß-Lichterfelde, den 9. September 1901.
bei Berlin.

Erich Schlaikjer.

Inhalt.

Die Jungen.

Darf ich einmal den langen Bohémien, den wir seiner wilden Ansichten wegen den „Jakobiner" nannten, hier auftauchen lassen? Ich lernte ihn im Norden von Berlin im dunklen Hinterstübchen einer besseren Arbeiterkneipe kennen. Er pflegte sich hier immer in den Nachmittagsstunden einzufinden und saß immer in demselben krachenden Rohrlehnstuhl an demselben braunen Tisch. Die Kneipe hatte es ihm angethan, wie er sagte, weil er hier auch in den Erholungsstunden den Ruß der Arbeit spürte, und mit jedem Atemzuge die Gewißheit in sich aufnahm, daß harte Männer einmal den verlogenen Prunk des Mammonstempels zusammenschlagen würden. Mit den Erholungsstunden hatte es übrigens so seine eigene Bewandtnis. Wenn er allein war, las er Zeitungen und schrieb — auf halben Briefbogen und dergleichen zusammengesuchtem Papier — seine

Artikel, gebührend bewundert von den wenigen Stammgästen und dem Wirt. Erst wenn die Schatten der Dämmerung in das Zimmer fielen, pflegte ein Bekannter zu kommen oder einer, der es werden wollte, und dann wurde bei hellem Bier und billigem Tabak disputiert. Daß die Wände wackelten, wie wir mit einem burschikosen, aber garnicht unebenen Bild zu sagen pflegten. Der „Jakobiner" war eigentlich ein wunderlicher Kerl. Es gab Dinge von der eindringlichsten Wirklichkeit, die für ihn garnicht existierten, beispielsweise sämtliche deutsche Bundesfürsten. Er verschwendete nie ein Wort „an diese Leute', und betrachtete einen Monarchisten mit so fremden Augen, wie etwa ein ehrbarer Mann aus Hamburg das wunderliche Gebahren eines Fetischanbeters.

Dagegen gab es etwas anderes, das für ihn da war und seine ganze Seele füllte. Das war der Atheismus. Er gehörte zu denen, die den sozialdemokratischen Programmsatz „Religion ist Privatsache", für eine elende Feigheit hielten. Gott mußte seinem Innern einmal viel gewesen sein, sonst hätte, als er ihn verlor, in seiner Seele nicht Raum werden können für den wilden Haß der bestehenden Religionen und die weit ausgreifende, inbrünstige Liebe zur Erde und ihren Menschen. Man konnte erschrecken, wenn er seine unbarmherzigen, stahlharten, negierenden Sätze

hinausschleuderte, und mitten im Erschrecken wurde man aus seinen Worten wieder wie von einer leidenschaftlichen Andacht angeweht. Die Berechtigung der Religion an sich leugnete er keineswegs. Er wußte, daß der Denker, eine wie harte Natur er auch sei, immer am stillen grauen Meer der Ewigkeit anlangen muß, wo die Ahnungen der Unendlichkeit durch seine Seele schauern. Er wußte, daß selbst ein Riese die lodernde Fackel der Vernunft nicht so hoch zu recken vermag, daß aus dem Raume alle Dunkelheit wiche, und aus dem lagernden Rest, das wußte er ferner, würde ewig die sich beugende Ehrfurcht vor dem unbekannten Weltengeist geboren werden. Das aber war ihm bereits Religion, und er hatte somit gegen Tempel und Andacht nichts einzuwenden, nur daß er neue Priester wollte, keine „studierten", die ein Examen machten, sondern Priester von Geburt und Rang. Und diese Priester waren ihm die Dichter. —

In der Dichtkunst sollten die Menschen vor dem Ewigen erschauern. Das konnten sie aber nicht, wie die Kunst nun einmal war und darum mußte eine neue Kunst geschaffen werden, die vor allen Dingen den priesterlichen Mut der Wahrheit hatte. Sie durfte sich nicht scheuen, stinkende Gräber aufzureißen; sie mußte Bücher schreiben, schwer von den Lastern der Gegenwart, und sie auf die Tafel schleudern, an der die Monde und

Demi-monde zu prassen beliebte. Der Johanneszorn mußte über die Poeten kommen. Dazu mußte vor allen Dingen das vernichtet werden, was der Philister so im allgemeinen „schön" zu nennen pflegte. Der Jakobiner hatte einen Haß auf die „Schönheit" geworfen. Er schrieb das Wort nie anders, als wie ich es eben auch geschrieben habe, in Gänsefüßchen. Das Leben sei in seiner Totalität eben nicht „schön", sondern furchtbar ernst, meinte er. Die Forderung nach „Schönheit" sei ein seichter Bourgeoisschwindel, der am angemessensten im Tingel-Tangel befriedigt würde. Die ganze sogenannte „Schönheit" sei ein geschminktes, süßliches und widerwärtiges Etwas. Kurz und gut, der Jakobiner bestritt der Schönheit, daß sie schön sei. —

Er stand in diesen Tagen nicht allein. Junge Köpfe und junge Herzen glühten für die neue Kunst. Nymphen und derartigen Damen begegnete man mit einigem Mißtrauen. Man wollte nicht in den griechischen Gefilden schweifen, sondern holte sich seine Modelle schlankweg von der Elsasserstraße und wenn auf diese Weise nicht immer salonfähige Geschöpfe in der Litteratur herumliefen, legte man die Verantwortung auf die Zeit, die solche Wesen hatte reifen lassen. Vor allen Dingen galt es in der Gegenwart zu bleiben und zwar in der Großstadt. Die holden Blümelein und die übrigen Requisiten des Früh-

lings waren nachgerade genug besungen. Konnte das Publikum die Liebeslieder nicht entbehren — wohlan, es konnte sie haben. Auch in der Großstadt gab es etwas, das sich „Liebe" nannte und das wie ein dunkler Strom von Elend und Verbrechen in Nacht und Grauen dahinfloß. In der Großstadt, war sie auch häßlich und rußig, mußte die neue Kunst geboren werden. Man wußte ja, daß eine Heilandswiege nicht immer in einer behaglichen Bürgerstube zu stehen brauchte. —

Das ist nun lang' vorbei. Der Naturalismus wirft keinem mehr die Fenster ein, prügelt auch nicht seine Geschwister, sondern verrichtet ruhig und gesetzt seine wackere Arbeit. Es ist vorbei, aber es soll nicht vergessen sein. Der „Jakobiner" und die anderen, die damals auf die Barrikaden sprangen, waren tapfere und ehrliche Jungens. Ohne den steifen Nacken zu beugen, erhielten sie Manuskript auf Manuskript zurück, während um dieselbe Zeit die „Idealisten" in allerhand parfümiertem Kram profitable Geschäfte machten; sie haben den jungen Hauptmann herausgehauen, als die Philister über ihn waren und ihn einen schmutzigen Zotenreißer nannten; sie haben Arbeiterbühnen gegründet, die tausende von Mühseligen und Beladenen durch gute Kunst erquicken; sie sind für Ibsen, Dostojewski, Zola und andere Dichter von Rang zu Felde gezogen und haben dem schmachvollen Wolf-Ebers-Dahn-Kultus töt-

liche Schläge beigebracht; sie haben die französische und deutsche Schwankwirtschaft auf den Bühnen wenigstens eindämmen helfen, für Anzengruber haben sie ihre Stimme erhoben und für Liliencron ihre Haut zu Markte getragen, und zwar haben sie das alles gethan, während sie unter dem perfiden Hohn der patenten Kritik und unter der eigenen Armut litten. Vergangen, aber nicht vergessen. Man mag ihre anklagenden, mitunter nachtdunklen Bücher fortlegen, wenn man sie nicht mag; man mag sie verurteilen, wenn sie irren; aber man soll sie nicht lästern. Wer von den Jungen sagt, daß sie aus Freude am Unreinlichen handelten, der ist schlecht unterrichtet, oder wenn er gut unterrichtet ist, lügt er. In ihren Herzen klopfte der sittliche Idealismus so rein und stark, wie er nur je in jungen Herzen geklopft hat. Was aber trieb sie dann? Nun, einige handelten aus der revolutionären Gedankenwelt des Jakobiners heraus, andere hatten andere Götter, alle aber wollten moderne Lebensgebiete — Fabrik, Mietskaserne, Tingel-Tangel, Pfandhäuser u. s. w. — für die deutsche Kunst erobern. Und sie wollten es nicht nur, sie haben es auch wirklich gethan. —

Nun ist's vorbei und ruhig. Kritik und Publikum ist zum Teil gewonnen, und der Degen kann daher in der Scheide bleiben, wenn er auch nicht gern festrosten sollte. Der Handel war manch-

mal etwas laut, aber schließlich ist doch manches Gescheite dabei herausgekommen, und am allerwenigsten darf sich die „Schönheit" beklagen, die ich noch einmal in Anführungszeichen setze, um anzudeuten, daß sie im landläufigen Sinne einen Gefühlswert bedeutet, der sich begrifflich nicht fixieren läßt. Die Schönheit hat wieder Kurs bekommen. In der Lyrik, im Drama, und in der bildenden Kunst tummelt sich das mythologische Gesindel, als wenn es nie einen hochnotpeinlichen Naturalismus gegeben hätte. Und was das beste ist: die Schönheit ist neu geworden. Daß sie einmal so sehr in Verruf gekommen war, hatte seinen guten Grund. Es war die Schönheit der klassischen Litteratur, dann diejenige Uhlands, Lenaus, Geibels und anderer, die als bleicher Schemen durch die Bücher der Epigonen glitt. Die guten Leute sahen den Frühling, den Sonnenaufgang, die Weihe der Sternennacht, nicht mit eigenen Augen, sondern besangen alle diese Dinge mit Beiwörtern und Klängen, die sie von der Lektüre her im Ohr hatten, und so kam eine kalte Schönheit zustande, die aus dem Gedächtnis stammte, nicht aus dem Herzen. Für die solchermaßen heruntergekommene Schönheit aber war es gut, daß sie zunächst einmal in den Winkel gestellt wurde. Wir mußten beim Berliner Jargon und beim schlesischen Dialekt in die Schule gehen, um unsere litterarischen Erinnerungen aus den

Ohren zu kriegen. Es fügte sich ausgezeichnet, daß der Naturalismus uns in feuchte Kellerlöcher und dunstige Spelunken führte, denn als wir wieder herauskamen, sahen wir die freundliche Oberwelt mit ganz anderen Augen an und fanden für sie ganz neue Worte. Die Sonne mag nun wieder ruhig scheinen in unsern Büchern — denn es ist die Sonne unserer eigenen, bedrängten und doch im Tiefsten so reichen Zeit. Und die Sonne scheint auch wirklich. Einige, die an der Schönheit dieser weiten Erde nicht genug haben, sind sogar Mystiker geworden, um auf diese Weise zu einer Extraschönheit zu kommen. Mitunter erschrecken sie nun, wie früher die rabiaten Naturalisten, die vielen leicht Erschreckten. Im Ganzen aber ist die Situation ruhiger geworden. Die Jungen sind nicht mehr so rauflustig, dafür aber anhaltender in der Arbeit; sie disputieren und dichten ruhiger. Sogar der Jakobiner ist nach dem Westen gezogen, hat eine blonde Dame aus der Bourgeoisie geheiratet und schreibt vernünftige Abhandlungen für ein vernünftiges Blatt.

Die Kunst im öffentlichen Streit.

Wer die litterarischen Zeitschriften verfolgt, wird gesehen haben, daß sich in den letzten Jahren ein glücklicher Umschwung vollzogen hat. Die Betrachtungsweise ist eine andere, bessere geworden. Die wesenlosen Spekulationen über kniffliche ästhetische Fragen sind in erfreulicher Weise verschwunden. Auch die Erörterungen über Realismus oder Idealismus oder Symbolismus haben ihre Heftigkeit eingebüßt und sind überhaupt seltener geworden. Man schreibt nicht mehr für Litteraten (die sich, um eine Wendung Jean Pauls zu übernehmen, ohnehin nichts sagen lassen, es sei denn ihr eigenes), sondern für die Gebildeten des Volkes, und so läßt man das „Fachsimpeln" unterwegs. Die Arbeit ist fruchtbarer, konkreter, praktischer geworden. Glücklicherweise ist auch die Zeit vorüber, in der es ein Ziel des Ehrgeizes war, über einen Dichter möglichst viele und möglichst

blutige Witze zu reißen. Diese Zeit der Schmock-schen Brillanten, in der man nicht schrieb um der Dichtung willen, sondern um in Blumenthals Art „geistvoll“ zu sein, ist im wesentlichen abgethan. Auch jene eitle Mode, die ihre Ansichten über ein Buch nicht in besonnener Prosa niederlegte, sondern ein schwungvolles hohes Lied schwärmender Begeisterung anstimmte, ist ungefährlich geworden. Schließlich ist es ja auch am vernünftigsten, daß die Kritiker eben Kritiker bleiben, wenigstens solange sie kritisieren. Heute ist man in der Regel darauf bedacht, praktische Ergebnisse zu erzielen, Fernstehende zu gewinnen, landläufige Mißverständnisse zu beseitigen u. s. w. Die Kunstschriftstellerei ist zu einem guten Teil Kunsterziehung, Kunstpropaganda, Kunstverteidigung geworden.

In diesem Sinne fassen auch wir sie auf, wenn wir über die „Kunst im öffentlichen Streit“' d. h. über die Rolle schreiben, die der Dichtkunst im öffentlichen Kampfe zufällt oder wenigstens zufallen sollte. Obenhin betrachtet, klingt es ganz annehmbar, wenn man sagt, daß die Beschäftigung mit der Dichtkunst zunächst die Intelligenz schärft, wie jede andere geistige Beschäftigung auch, und daß sie somit zum Kampf geeignet mache. Man braucht aber nur daran zu denken, wie man das Volk der „Denker und Dichter“ gelegentlich zum Volk des Handelns in einen Gegensatz bringt, um zu erkennen, daß die Beschäftigung mit der Dicht-

kunst zum mindesten Mißverständnissen ausgesetzt ist. Man spricht von einem „Romankopf", wenn man einen verschrobenen, im Leben untauglichen Menschen bezeichnen will. Schiller legt das Wort seinem Präsidenten Walter in den Mund, als sein Sohn ihm seine Ideen vorschwärmt. Was unwahrscheinlich klingt, nennt man „romanhaft" und wenn in einer kleinen Stadt eine ältere Jungfer übergeschnappt ist, nennt man sie „romantisch". „Ein ganzer Roman" sagt man, wenn man von dem sonderbaren Abenteuer eines Liebespaares hört. Immer bezeichnet man damit etwas, das der Wirklichkeit fremd ist, etwas Unwahrscheinliches, etwas, mit dem man im Leben nicht rechnen kann, wenn nicht gar etwas Unmögliches, das einem kranken Hirn entsprang.

Daß die Beschäftigung mit der Dichtkunst zum Leben und Kämpfen geeignet mache, ist somit durchaus kein anerkannter Satz. Eher ist das Gegenteil zwar kein anerkannter Satz, aber doch ein weit verbreitetes Vorurteil. Wie in den meisten Vorurteilen, steckt auch hier ein Stück richtiges Urteil darin. Die Beschäftigung mit dem Roman entfremdet zwar keineswegs dem Leben, wohl aber thut es die Beschäftigung mit den schlechten Romanen. Schließlich aber, könnte man sagen, sind schlechte Romane doch eben Romane und werden ähnliche, wenn auch weit schwächere Wirkungen zeitigen. Hier beginnt ein sehr gefähr-

licher, böser Irrtum, ein Irrtum, der zur Barbarei führt, ein Satz, mit dem sich schließlich alle entschuldigen können, die in roher Muskelkraft und breitstirniger Brutalität die Vollendung des Menschentums sehen. Um den Irrtum zu beseitigen, braucht man sich nur darüber klar zu werden, warum die schlechten Romane die Seelen zerstören und zerstören müssen. Es wird dann deutlich herausspringen, daß in den wirklichen Romanen nicht einer jener Faktoren enthalten ist, die das Verderben wirken. Die schlechten Romane führen vom Leben ab, weil sie alle Gesetze des Lebens durchbrechen und die Ereignisse in der wildesten Weise durcheinander werfen. Wer sich mit diesen Erzeugnissen dauernd beschäftigt, verliert völlig den Blick für das Gesetzmäßige. Er ist so oft und intensiv dem Unmöglichen und Ungeheuerlichen ausgesetzt, daß er schließlich ein abstruser Kopf wird, der im wirklichen Leben überall anrennt. Er wird zu jenen unglücklichen Geschöpfen geworfen, deren kranke Gedanken sich nicht mehr mit der Welt abzufinden wissen. Die Wahnideen, mit denen sie sich tragen, machen sie in den Augen anderer lächerlich oder verächtlich, so daß sie zum Schaden auch noch den Spott zu erhalten pflegen. Mit diesem Durchbrechen der Gesetze des Lebens aber haben die wirklichen Romane gar nichts zu thun. Ihre Pflicht ist es vielmehr, die Gesetze des

Lebens zu erfüllen; die Dichter müssen die Gesetze des Geschehens erforschen, und ihre Arbeiten bestätigen dann eben jene Gesetze. Ihre Leser werden keine verworrenen Köpfe, sondern erreichen im Gegenteil eine vertiefte Kenntnis des Lebens, lernen im Einzelnen das Allgemeine, in der Erscheinungen Flucht die treibende Kraft erkennen. Die Verwandtschaft der guten und schlechten Romane erstreckt sich also nur auf den gemeinsamen Namen, den die letzteren sich anmaßen. Im übrigen sind sie prinzipielle Gegensätze, die durch eine Welt von einander getrennt sind und wie sie von Natur Gegensätze sind, erzeugen sie auch entgegengesetzte Wirkungen. Die ersteren schaffen klare Köpfe und steigern die Lebenskenntnis; die letzteren zerstören die Seelen und machen krank und wahnerfüllt. Um meine Ausführungen durch ein Beispiel zu belegen, erinnere ich an Polenz' beide Agrarromane, an den „Büttnerbauer" und den „Grabenhäger". Wer hätte sie gelesen, ohne daß seine politische und soziale Intelligenz gesteigert worden wäre?

Neben der verworrenen Lebensunkenntnis ist die Erschlaffung der Energie eine der verderblichsten Wirkungen schlechter Romane. Auch diese wird von vielen (von mehr Menschen als man gemeinhin glaubt) auf das Konto der Romane überhaupt gesetzt. Natürlich mit Unrecht. Am besten kommen wir wiederum zur Klarheit, wenn

wir uns den psychologischen Grund der Erschlaffung klar machen, die man den **schlechten** Romanen allerdings mit Recht zuschreibt. Wie diese Erzeugnisse in Bezug auf den Gang der Ereignisse alle Gesetze des äußeren Lebens durchbrechen, so durchbrechen sie auch alle Gesetze der Seele, nur um zu „aufregenden" Situationen zu kommen, nur um „Spannung" zu bewirken, nur um zu erreichen, daß ihren ungebildeten Lesern die Fieberröte ins Gesicht steigt. Die Farben sollen unter allen Umständen brennend sein, und man scheut kein Mittel, auch kein Gift, das diesem Zwecke dient. Wer an so anormale Reize gewohnt ist, wird selbstverständlich von den normalen Reizen des Lebens nicht berührt. Das Leben läßt ihn kalt, grämlich, mißmutig. Er verlangt nach den Ausschweifungen seiner Kolportage-Romane und verharrt schlaff und willenlos, wenn sie nicht an ihn herantreten. Die schlechten Romane erreichen diese aufregende Wirkung, indem sie sich den Teufel um die Gesetze der Seele kümmern und in zügelloser Weise drauflos phantasieren. Nur dadurch machen sie es möglich, daß die Sensationen sich jagen und daß schließlich der Leser ins Fiebern gerät. **Dieses Mißachten der seelischen Gesetze aber, das die Vergiftung der Phantasie ermöglicht, ist den guten Romanen, wie überhaupt der wirklichen Kunst, verwehrt. Ihre Aufgabe ist es immer und**

überall, die Gesetze der Seele zu erfüllen. Dadurch fällt jene Hetzjagd von „aufregenden Situationen" ganz von selbst weg, denn aufregende Situationen, sobald man sie nicht einfach zusammenschwindelt, sind keineswegs billig zu haben. Überdies würde ja eine wilde Flucht von Aufregungen auch allen Gesetzen der künstlerischen Ökonomie widersprechen. Nun könnte man aber einwenden, daß doch auch gute Romane aufregende Situationen enthalten und daß diese doch ähnliche verderbliche Wirkungen zeitigen müßten. Dagegen ist zunächst zu sagen, daß es ja die unnatürliche Häufung von Sensationen ist, die das Unheil bewirkt und dann ist weiter zu bemerken, daß die Sensationen der Kolportageromane von denen der Kunst grundsätzlich verschieden sind. Die Kolportageromane durchbrechen die Gesetze der Seele und fabulieren ihre „Aufregungen" willkürlich zusammen. Verstand, Vernunft und Herz gehen dabei völlig leer aus. Die Sensationen der Kunst aber sind gewachsen; sie sind nicht willkürlich aus der Luft gegriffen, nur um „aufzuregen"; sie haben sich Schritt für Schritt entwickelt und Schritt für Schritt entspricht die Entwicklung der seelischen Wirklichkeit. Wenn schließlich die Katastrophe, die „aufregende Situation" eintritt, ist sie nur etwas durchaus Natürliches, etwas durchaus Folgerichtiges, keineswegs eine Ungeheuerlichkeit, die in ungesunder Weise erregen könnte. Durch diese strenge

psychologische Folgerichtigkeit werden die Sensationen der Kunst zu Erlebnissen, unter Umständen zu großen Erlebnissen. Große Erlebnisse aber geben tiefen Blick, vermehren die Lebensintelligenz, stählen die seelische Konstitution und machen geschickt zum Streit.

Es handelt sich in all diesem natürlich nur um Nebenwirkungen der Kunst. Ihr eigentliches Wesen besteht nicht darin, zum öffentlichen Streit geschickt zu machen oder in den öffentlichen Streit einzugreifen. Worin wir ihren eigentlichen kulturellen Wert erblicken, werden wir weiter unten sehen. Vorläufig befassen wir uns noch mit den Wirkungen, die Nebenwirkungen sind, ohne darum nebensächlich oder geringfügig zu sein. Vor allem die „praktischen" Leute, die in der Beschäftigung mit der Kunst bestenfalls einen vornehmen Luxus erblicken, sollten sich diese Wirkungen klar machen. Wir werden gleich sehen, daß es ein soziales Wissen giebt, das überhaupt nur durch die Kunst vermittelt werden kann.

In der modernen Öffentlichkeit spielt das Wissen von den einzelnen Volksklassen eine große Rolle. Man kann kaum ein Zeitungsblatt in die Hand nehmen, ohne über die Lage der Handwerker oder die Lage der Großgrundbesitzer oder die Lage der Arbeiter zu hören. Nun kann man über die Lage einer Klasse zwar statistischen Aufschluß gewinnen, aber schließlich kennt man damit

nur die materiellen Lebensbedingungen der Klasse, nicht aber die Klasse selbst. Haushaltungsbudget, Wohnung, Art der Beschäftigung, Tradition des Standes, das alles setzt sich in Psychologie um, das alles sind Dinge, die den Menschen des Standes prägen. Auf abstraktem Wege kann man sich die Psychologie eines Standes konstruieren, wenn man die Bedingungen des Standes kennt. Ein solches Wissen aber bleibt abstrakt, kalt und tot. Den Arbeiter kennt schließlich nur, wer mit ihm gelebt hat. Wer in seiner Wohnung hauste, seine Arbeit auf sich nahm, Freud und Leid mit ihm teilte, der kennt ihn, kennt seine Vorzüge und seine Laster und weiß, wie diese oder jene Maßregel auf ihn wirken muß. Nun ist es aber nicht jedermanns Sache, diese Kenntnis — nach berühmten theologischen Mustern — auf dem Wege der Erfahrung zu gewinnen. Außerdem ist diese Methode unzulänglich, da es sich ja schließlich nicht nur um Kenntnis der Arbeiter, sondern um die Kenntnis aller Stände handelt. Eine Rundreisebillet aber durch alle Bevölkerungsschichten zu nehmen, dürfte doch seine praktischen Schwierigkeiten haben. Hier nun tritt die Kunst, vor allem die Dichtkunst, helfend ein. Die Statistik giebt abstrakte Ziffern und nüchterne Thatsachen. Die Kunst giebt ein Bild des Standes in seinen besonderen Farben, führt uns in Wohnung und Werkstatt hinein und läßt uns mit den Menschen

leben. Die Erfahrungen des Dichters ersetzen die eigenen persönlichen Erfahrungen. Diese Einblicke in das innere Leben eines Standes vermag nur die Kunst zu geben, denn nur sie läßt uns einen ganzen Stand schauen und erleben. Ich erinnere an die Arbeiterromane Kretzers und Zolas, an den Mittelstandsroman „Meister Timpe", an „La Terre" und „Büttnerbauer" und endlich an den ausgezeichneten Junkerroman „Grabenhäger". Wer also die Kenntnis des Volks im öffentlichen Streit hoch anschlägt, muß auch die Kunst hoch anschlagen, die uns diese Kenntnis in einer Weise vermittelt, die nur ihr allein eigentümlich ist.

Neben den Einblicken in die einzelnen Volksschichten dürften übrigens auch die Einblicke in die einzelnen Individuen nicht ohne Bedeutung sein. Der Streit, auch der öffentliche, auch der Streit in des Wortes vornehmster Bedeutung bringt die Menschen auseinander, oft genug bis zur völligen Verbitterung. Die Anschauungen stehen sich feindlich gegenüber, und man vergißt mitunter, daß auch der Gegner seine Anschauung nicht aus purer Bosheit gewählt hat, sondern daß sie mit innerer Notwendigkeit gewachsen ist, wie Anschauungen im allgemeinen eben wachsen. Der Fromme begreift den Leugner nicht mehr und umgekehrt. In der Kunst aber werden keine abstrakten Anschauungen vorgetragen, vielmehr sehen wir Menschen vor uns und sehen, wie ihre An-

schauungen die Wurzelfäden in die Tiefe der Seele senken. Wir sehen, wie die abstrakten Anschauungen mit Temperament und Erziehung, mit Heimatboden und Tradition, mit der ganzen inneren Art des Menschen zusammenhängen. Wir lernen auf diese Weise die gegnerischen Anschauungen in ihrem Werden kennen und lernen so Verständnis. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß nun dem gegenseitigen Verständnis ein allgemeiner Verzeihungstaumel auf dem Fuße folgen müsse — das wäre ein Traum und ein Traum der Schlaffheit obendrein. Dem Kampf soll nichts von seiner Entschiedenheit genommen werden, wenn ihm aber etwas Bitterkeit und Verständnislosigkeit genommen würde, wäre schwerlich ein Verlust zu verzeichnen. Abgesehen davon aber, muß man ja immer den Gegner genau und gründlich kennen, auch wenn man ihn treffen will.

Die sozusagen unmittelbare Wirkung, die die Kunst im öffentlichen Kampf ausübt, soll hier nur kurz gestreift werden — sie versteht sich ja im Grunde von selbst. Wir meinen die Wirkung, die von Kunstwerken ausgeht, die eine bestimmte politische, soziale, ethische oder religiöse Tendenz verfolgen. Selbstverständlich denken wir hierbei nicht an unkünstlerische Tendenzbarbarei, wie sie etwa im „Ausflug ins Sittliche" zutage tritt. Daneben giebt es ja indessen eine ganze Reihe von Kunstwerken, denen die Kunst immer das oberste

Gesetz bleibt, die aber trotzdem eine bestimmte geistige Strömung energisch verstärken. Daß derartige künstlerische Wirkungen unter Umständen sehr tiefgehend sein können, beweist u. a. „Nora", beweisen auch die „Weber", die „Gespenster" und andere Dramen.

Den eigentlichen Segen der Kunst erblicken wir indessen, wie bereits gesagt, in allen diesen Dingen nicht. Die Kunst bietet allein, ganz allein die Möglichkeit einer harmonischen Vollendung des Menschentums und eben darin erblicken wir ihren Adel und Rang. In der Wissenschaft wird die geistige Natur des Menschen befriedigt, in den materiellen Freuden die sinnliche; in der Kunst aber genießen beide Naturen zugleich. Die Sinne können in durstigen Zügen die Schönheit trinken, während gleichzeitig der Geist in der Idee des Ganzen ausruht. Jene erfrischende, neubelebende Wirkung, die der Kunst ganz allein eigen ist, fließt eben aus jenem Ineinander und Durcheinander des geistigen und sinnlichen Genusses. Im Genießen erfrischen die Sinne den Geist und wiederum im Genießen verfeinert und veredelt der Geist die Sinne. Die ästhetische Kultur verhindert eine Alleinherrschaft des abstrakten Gedankens, die schließlich zu einer Verkümmerung und zu einem Absterben der Sinne führen würde; sie verhindert aber gleichermaßen eine Alleinherrschaft der sinnlichen Natur, die nur Roheit und

fette Bäuche zeitigen würde. So schafft sie ganze, volle, sinnesfreudige, vornehme Naturen — sollte das für den öffentlichen Kampf so ganz ohne Bedeutung sein?*)

*) Vergl. den Aufsatz „Sinnlichkeit, Askese, Kunst".

Über tendenziöse und tendenzlose Dichtung.

Unter dem Titel „Der Schönheitswanderer“ hat der Verfasser der folgenden Zeilen bei Fontane & Co. in Berlin eine kleine Sammlung von Novellen und Skizzen erscheinen lassen, die in Nr. 47 der Christlichen Welt 1897 von Herrn Danneil einer im gewissen Sinne abfälligen Besprechung unterzogen wurde. Es liegt mir vollständig fern, mit einem Kritiker öffentlich über den Wert oder Unwert meines Buches rechten zu wollen, und es wäre in diesem besondern Fall um so überflüssiger, als Herr Danneil mir bei alledem nachrühmt, „wirklich Schönes, zumal in der Zeichnung düsterer Stimmungsbilder“ geboten zu haben und von meinen Arbeiten als von „feinen Seelengemälden“ spricht. Was eine Entgegnung indessen notwendig macht, ist der Umstand, daß Herr Danneil aus meinem Buch Tendenzen herausgelesen hat, die es nach meiner Überzeugung nicht enthält und auch gar nicht enthalten soll. Trotzdem würde

diese persönliche Seite der Sache, gegen die ich mich ja in zehn Zeilen hätte verwahren können, mich nicht veranlaßt haben, die Leser der Christlichen Welt mit längern Ausführungen zu behelligen. Die Irrtümer indessen, aus denen die Mißverständnisse zwischen meinem Rezensenten nnd mir resultieren, sind so allgemein verbreitet und so geeignet, das gute Einvernehmen zwischen Kunst und Religion zu vergiften, daß ihre Bekämpfung in der That ein recht wesentliches allgemeines Interesse besitzt.

Herr Danneil hat ein merkwürdig einfaches Verfahren, um die Tendenz meiner Arbeiten festzustellen. Er identifiziert mich einfach mit dem jeweiligen Helden meiner Novellen und Skizzen und nimmt dessen Aussprüche dann für nüchterne Dokumente meiner persönlichen Weltanschauung. Weil in den „Schatten des Todes“ ein Künstler, der an dem offenen Grabe eines teuern, in herber Tragik verschiednen Wesens steht, über die ewige Seligkeit und den Lohn im Jenseits gellend lachen möchte, darum muß ich, meint Herr Danneil, über dieselben Dinge in ähnlicher bittrer Weise lachen, und weil derselbe Künstler unter der Last einer furchtbaren Schuld nach dem Katholizismus seufzt, von dem er am ehesten Ruhe für sein Gewissen hofft, darum muß ich mich, immer nach der Ansicht meines Kritikers, nach dem „heitern Katholizismus hinübersehnen.“ Nein, allen Göttern

seis gedankt, ich bin nicht mit dem Helden dieser Stimmungsskizze identisch. Ich war nie, wie er, in Paris, habe nie das bunte Volksleben des Südens kennen gelernt und habe auch nicht durch treulosen Verrat meinen Vater unter die Erde gebracht. Alles, was er sagt, sagt er aus seinem Schicksal heraus, und so willig ich für jedes Wort die ästhetische Verantwortung übernehme, so entschieden lehne ich die mir zugeschobne philosophische ab. Herr Danneil hat sich vielleicht durch den Umstand täuschen lassen, daß die Skizze in der Ichform geschrieben ist; aber es ist eben ein altes Dichterrecht, jeden beliebigen Charakter, ohne Rücksicht auf seine sittlichen und sonstigen Eigenschaften, redend einzuführen. In einer andern Dichtung führe ich einen Schloßherrn ein, und ob ich gleich von „meinem" Schloß und „meinem" Park rede, kann ich mit redlicher Überzeugung und einem Anflug von Melancholie die Erklärung abgeben, daß ich nie durch derartige Dinge zur Verschärfung der sozialen Gegensätze beigetragen habe. Ach, es war ein regnerischer Herbsttag, an dem jenes Gedicht geschrieben wurde, und ich selbst war ein weit verschlagner Zigeuner, der eben aus dem Ausland heimkehrte und sich mit seiner Phantasie über den leidigen Umstand zu trösten suchte, daß er in der ersten Nacht auf deutscher Erde kein Unterkommen zu finden wußte. Man braucht nicht alles erlebt zu haben, was

man in seinen Tiefen kennt. Man braucht nicht an der Börse gespielt zu haben, um einen Gauner auf die Beine zu stellen, der mit Gut und Blut von Hunderten von bethörten Leuten spielt, und man kann ein stiller, arbeitsamer Mensch, aber dabei in allen Wonnen und allem Grauen des Lasters bewandert sein. Das innere Ahnungsvermögen, das allen Menschen gemein ist, ist beim Dichter zu einer geheimnisvollen, berauschenden Macht gesteigert, die ihn so tief in ein fremdes, furchtbares Schicksal hineinreißen kann, daß alle Gedanken sich sturmdrohend verdunkeln und er „ich" sagen darf, ohne die Wahrheit zu verletzen. In diesem Sinne ist er allerdings mit den Wesen seiner Werke identisch; aber auch nur in diesem. Ihn in nüchterner, kalter Wirklichkeit ihnen gleich zu setzen, ist eine Absurdität. Gerade indem er sich durch die Phantasie seiner persönlichen Anschauungen und Empfindungen entäußert, wird er ja erst von den ihrigen wie von einem Sturm ergriffen.

Die Methode also, durch die Herr Danneil gewisse Tendenzen aus meinem Buch herausgelesen hat, ist haltlos und führt zu schiefen, im letzten Grunde ewig wechselnden Resultaten, da der Dichter es hier mit keuschen und dort mit unkeuschen Menschennaturen zu thun haben kann. Wie aber erkennt man denn die Tendenz

einer Dichtung? Diese Frage hat, ehe sie überhaupt gestellt werden kann, eine andere zur Voraussetzung, ob nämlich überhaupt eine Tendenz vorhanden sei, und bei der Beantwortung dieser überaus folgenschweren und recht tiefliegenden Frage passieren die traurigen Irrtümer, die im deutschen Lande die geistige Luft mit den Bazillen der Gehässigkeit erfüllen.

Das Publikum macht im allgemeinen ja allerdings die Sache kurz und bündig ab. Wenn ein konservativer Christ geschildert wird, der nach oben servil und nach unten brutal ist, dann wimmert aus den Spalten aller konservativen Blätter in beweglichen Worten die Klage von „tendenziöser Entstellung,“ während doch eine solche Dichtung zunächst nur behauptet, daß ein konservativer Schuft kein Widerspruch in sich ist. Und gegen diese bescheidne Erfahrungsthatsache wird auch der Leiter der Kreuzzeitung nichts einzuwenden haben. Um übrigens Mißverständnissen vorzubeugen, stelle ich gern die traurige Thatsache fest, daß in allen Parteien dieselbe ästhetische Beschränktheit herrscht. Es ist das so ziemlich das Einzige, in dem sie restlos einig sind. Man hat vergessen oder man hat es nie gewußt, daß eine Dichtung zunächst immer nur einen Einzelfall behandelt. Ein Menschenschicksal, dessen soziale und psychische Wurzeln in der Kunst bloßgelegt werden, beansprucht nicht im mindesten, irgend

etwas gegen irgend eine moralische oder religiöse Anschauung zu beweisen, mag es an sich so unmoralisch oder irreligiös sein, wie es nur immer will. Es verlangt im Gegenteil, und das mit tiefem Recht, von der Kritik für sich genommen und auf seine besonderen Lebensbedingungen untersucht zu werden. Seit wann aber käme einem einzelnen Fall Beweiskraft zu? Was kümmert es die Religion, daß unter bestimmten Umständen ein tiefer Geist zum Leugner wird? Und was kümmert es die Ehe, daß eine Ehebrecherin geistreich, graziös, elegant, blendend und glücklich sein kann? Man sagt am Ende, es sei nicht gut, den Ehebruch in hellen Farben zu malen, und ich antworte und unterstreiche, daß es sich immer nur um einen Ehebruch handelt, der gegen die Ehe ebensoviel und ebensowenig beweist, wie eine geglückte Gaunerei gegen die Moral der ehrlichen Leute. Und nun behaupte ich, auf die Gefahr hin, den praktischen Beweis ablehnen zu müssen, daß die weitaus meisten Schriftsteller es mit Einzelfällen zu thun zu haben und sich schaudernd abwenden, wenn man ihnen zumutet, diesen oder jenen allgemeinen Satz zu beweisen oder zu bestreiten. Um es kurz und bündig zu sagen: Die meisten Dichtungen sind — intim betrachtet und tief erfaßt — ohne jede Tendenz. Wer allerdings das bloße Vorhandensein eines anständigen, bewunderungswürdigen religiösen oder politischen

Gegners als einen Angriff auf seine eigne gute Sache empfindet mit dem kann man nicht diskutieren. Aber man braucht es glücklicherweise auch nicht.

Bei alledem giebt es aber selbstverständlich Tendenzdichtungen. Sie sind zwar in der Minderheit, aber sie sind vorhanden, und es fragt sich nur, woran man sie erkennen kann. Im Grunde ist der Unterschied, der sie von den übrigen Dichtungen trennt, in den voraufgegangenen Ausführungen bereits enthalten. Wenn die Tendenz schwindet, wo es sich um einen Einzelfall handelt, so hißt sie offenbar dort ihre Parteistandarte, wo eine Dichtung sich bewußt des Rechts begiebt, einen einzelnen Fall zu bedeuten. Was allgemeine Giltigkeit beansprucht, was sich als sittliche, politische, soziale oder religiöse Wahrheit im Bewußtsein des Menschen mit aller Energie durchsetzen will, das gerät mit den vorhandnen allgemeinen Anschauungen in Konflikt, und bald befinden wir uns mitten im Pulverdampf und Gewehrgeknatter des Tendenzkrieges, der so verhüllt ist von Grimm und Haß und heiliger Überzeugung wie nur je ein Krieg der Nationen. Einige Dichtungen geben sich ja bereits auf dem Titelblatt als Tendenzwerke und können somit verderbliche Mißverständnisse nicht heraufbeschwören. Ich denke hier an die sozusagen philosophischen Dichtungen, von welcher Gattung

wir Deutsche im „Faust“ ein unsterbliches Beispiel besitzen. Bei andern Büchern aber bedarf es immerhin einer sorgsamen ästhetisch-wissenschaftlichen Prüfung, um Tendenz oder Tendenzlosigkeit festzustellen. Die Methode Danneils, den Dichter schlankweg mit seinem Helden gleichzusetzen, ist zwar bequem, aber auch nichts weiter. Das ist in einer Beziehung innig zu bedauern. Es wäre ein befreiendes Gefühl, dem Publikum eine so handfeste und in geistiger Beziehung so anspruchslose Formel überreichen zu können. Leider geht es nicht. Die Tendenz kann bald in diesem, bald in jenem stecken, und so wird auch der Beweis für ihr Vorhandensein in den einzelnen Fällen verschieden geführt werden müssen. Ich kann also kein allgemeines Schema bieten, immerhin aber will ich versuchen, durch ein Beispiel einiges Licht über die Art solcher Untersuchungen zu werfen.

Wenn der Dichter einen Menschen darstellt, dem die Worte Gottes reichlich von den Lippen fließen, und der doch ein Erbschleicher, Ehebrecher und Kammermädchenjäger ist, so hat er mit dieser Vereinigung von frommem Gethue und lumpenhafter Gesinnung noch nichts, aber auch rein gar nichts gegen Frömmigkeit und Religion gesagt, obgleich es dem Unkundigen erscheinen könnte, als ob die eben genannten Güter der Seele durch die Thatsachen des Stücks in eine gefährliche satirische

Beleuchtung gerückt seien. Molières „Tartüffe" (an den ich eben dachte) ist aber so wenig ein pfeifender Hieb gegen die Religion, daß vielmehr in seinem Hintergrunde eine Anerkennung ihrer veredelnden Kraft schlummert. Denn warum sollte ein Schurke sein Gesicht in religiöse Falten legen, wenn er nicht wüßte, daß man im allgemeinen hinter dem religiösen Ernst keine niedern Absichten zu vermuten pflegt? Daß es scheinheilige Gauner giebt, spricht für die Religion, wenn auch eine gewisse Tagespresse in erbarmungswürdiger Unkenntnis jedes solche Individuum gegen sie auszuspielen beliebt. In derselben Weise spricht es für die Macht der Vaterlandsliebe, daß gerade die blutigsten Interessenpolitiker sie gern im Munde führen. Man brauchte aber nur im Organismus des „Tartüffe" eine kleine, ganz kleine, geräuschlose Veränderung vorzunehmen, eine Veränderung so dezent, daß nur feine Augen sie sehen würden — und sofort wäre der pfeifende Hieb gegen die Religion da. Man brauchte die Religion, die jetzt Faltenwurf und Toga ist, nur zum bewegenden Motiv der heuchlerischen Handlungen zu machen, und das Stück würde sofort eine Tendenzschrift sein, gegen die sich zu wehren die Freunde der Religion allerdings triftige Ursache hätten. Wer aus einem allgemeinen Motiv (d. h. einem Motiv, das bei Hunderten und aber Hunderten wirksam ist) einen einzelnen

Fall ableitet, schreibt genau so tendenziös, als wenn er aus einem einzelnen Fall Konsequenzen für die Gesamtheit zöge — nur daß im ersteren Fall die Tendenz tiefer, verborgner liegt, dafür aber auch schneidender und schroffer ist.

Ich kann die Beispiele nicht mehren, ich kann nicht darüber reden, wie man sich zu Kunstwerken mit feindlicher Tendenz zu stellen hat, muß auch über die Grenze zwischen ästhetisch erlaubter und unerlaubter Tendenzpoesie schweigen, aber ich habe am Ende doch genug gesagt, um zu zeigen, daß die Methode, nach der Herr Danneil gewisse Tendenzen aus meinem Buch herausgelesen hat, sehr zweifelhafter Natur ist, und daß mithin auch seine Resultate null und nichtig sind. Unter den Dichtungen, die ich in meinem litterarischen Erstling vereinigt habe, sind fünf ohne jede Tendenz, und da sich darunter gerade die befinden, aus denen mein Kritiker seine ungünstigen Schlüsse gezogen hat, könnte ich, soweit meine eigne Person in Frage kommt, hier füglich abbrechen.

Da meine eigne Person und mein eignes Buch indes das unbedeutendste an der Sache sind, will ich noch einige Worte über die sogenannten „unmoralischen" Bücher hinzufügen. Unmoralisch nennt man im heutigen Deutschland nicht etwa ein Buch das von Hartherzigkeit, Geiz, verstockter Heuchelei, niederm Strebertum oder gesetzlich zu-

lässiger Ausbeutung handelt, o nein! Unmoralische Bücher sind beispielsweise die schnöden Schriften, in denen eine ergrimmte Männerfaust von gewissen Zufluchtsstätten des geschlechtlichen Lasters den gefällig verbergenden Schleier reißt. Das Sexuelle, das ist heute das eigentlich Unmoralische! Unsre Zeit muß tief unsittlich sein, da sie an den Verkehr der Geschlechter nicht erinnert werden kann, ohne daß die Scham sie befällt. Eine Feigheit der Sinne, die im letzten Grunde eine Feigheit des Herzens ist, hat unser Volk wie eine schlimme Seuche heimgesucht. Alle Welt weiß, wie Offiziere, Korpsstudenten und viele andre unverheiratete Männer leben; alle Welt weiß, daß in Berlin Tausende und aber Tausende von staatlich beaufsichtigten Dirnen vornehmlich durch die „bessern" Kreise existieren; alle Welt kennt die Geschichtchen, die nächtlicherweile an durchaus loyalen Stammtischen zusammengeschmunzelt werden, und doch findet fast alle Welt es anständig, den Dichter zu verdammen, der das Laster und sein Milieu ohne Furcht und Bangen in seinen Büchern malt. Daraus müssen wir heraus, soweit es möglich ist, und möglich ist es, soweit es sich um Mißverständnisse handelt. Wo das verdammende Urteil nur den eignen nächtlichen Lebenswandel verbergen soll, da würden auch Götter vergeblich reden, selbst wenn sie sich herbeilassen wollten, mit so schäbigen Seelen zu ver-

handeln. Man muß endlich aufhören, den Dichter für das soziale Gebilde verantwortlich zu machen, in dem er lebt. Wer dem Poeten verwehren wollte, das herbstliche Grauen und den heulenden Sturm der Schöpfung zu schildern, würde mit Recht für verrückt gehalten werden; wer ihm aber verwehrt, das Grauen in den Tiefen der Gesellschaft zum Vorwurf der Kunst zu machen, gilt leider noch vielfach für vernünftig. Auf mich hat in jungen Jahren kaum ein Buch einen so furchtbar ernsten Eindruck gemacht wie Daudets „Sappho," und doch handelt es bekanntlich von Anfang bis Ende vom Leben einer Gefallenen.

Die Lady Milfort verbreitet ja auch nicht eben das Parfüm der Tugend um sich, und die Goneril und Regan sind lasterhafte Megären, mit denen verglichen eine Halbweltdame ein armseliges, bedauernswertes Wesen ist. Auf den Geist kommt es an, in dem das sittlich Verworfne dargestellt wird, und der Geist wiederum ergiebt sich aus dem Zusammenhang der ganzen Dichtung. Erst wo Dirnen mit der Geistlosigkeit von Dirnen, Laster mit der Verruchtheit des Lasters dargestellt sind: erst da darf man das Buch ins Feuer werfen. An diesem Punkt aber braucht auch der Moralist nicht zu fürchten, daß der Ästhetiker Einspruch erheben wird.

Die Furcht vor dem Nackten.

Das Zentrum hat im Kampf um die lex Heinze nicht umsonst die Furcht vor dem Nackten wachgerufen. Es wußte sehr wohl, daß sich gerade in diesem Garn viele harmlose Vögel fangen würden. Die Ansicht, als ob das Nackte unsittlich sei, ist leider ein weitverbreiteter Irrtum, den man sich einmal genauer ansehen muß.

Ich wage die Behauptung, daß immer und auf allen Gebieten das Nackte der Unsittlichkeit die wenigsten Chancen bietet. Vor den armen Wesen, die in der Peripherie von Berlin ein tristes Gewerbe treiben, empfindet man Ekel, Mitleid allenfalls. Ihre Unsittlichkeit ist gerade mächtig genug, um sie in dumpfen, schmutzigen Löchern hausen zu lassen. Versehen wir aber einmal die Unsittlichkeit mit Kleidern, mit den so innig gewünschten „Hüllen". Eine elegante Robe

nur und die Unsittlichkeit sieht schon ganz anders aus. Um sie zu einer Macht zu machen, müssen freilich noch mancherlei „Hüllen" hinzukommen. Nehmen wir ihr zunächst die frechen Gesten, die ihr im „nackten" Zustand eigentümlich sind und geben wir ihr dafür die Allüren einer Dame. Erhält sie mit den Allüren zugleich die gesellschaftliche Bildung — um so besser! Mit diesen „Hüllen" kann sie bereits nach Berlin W übersiedeln und darf für Brillanten eine gewisse Schwäche hegen. Je mehr sie ihren Charakter verbergen kann, um so besser für sie und um so schlimmer für andere. Spricht sie französisch, weiß sie pikant zu plaudern, kann sie ihrem Gewerbe einen ästhetischen Schein geben, den Schein ungebundener Freiheit, — nun, dann ist sie fertig. Sie wird dann weder mit der lex Heinze noch mit der Polizei in Konflikt kommen, wird vielmehr ungestört jenes furchtbare „Sumpffieber" verbreiten können, das Daudet in seiner „Sappho" so erschütternd schildert. Die Unsittlichkeit scheint einen — wenn ich nicht irre — homöopatischen Grundsatz zu bestätigen. In feinen Dosen ist sie am gefährlichsten. —

Auf allen Gebieten macht man die gleiche Erfahrung. Ein Parlamentarier, der die Interessen des Volks zu Gunsten einer Minderheit verraten will, ist ungefährlich, wenn er offen bleibt, wenn er seine Pläne „nackt" enthüllt. Das

weiß niemand besser, als die Parlamentarier, die sich mit solchen Dingen befassen. Wer Sonderinteressen fördern will, die das Licht der Öffentlichkeit scheuen, braucht „Hüllen", um etwas zu erreichen. Man schenke ihm nur eine Toga, sei es eine nationale, religiöse, monarchische, sittliche oder irgend eine andere. Erhält er gleichzeitig die Beredsamkeit Mark Antons, wird er gefährlich — gefährlich eben durch das Gewand, das er trägt. Daher sind auch seine Gegner bemüht, ihm die verhüllende Toga zu entreißen, um ihn ohne monarchische und andere Bekleidungsstücke zu zeigen. Sie wissen, daß er dann niemand verführt.

Die nackte Roheit ist ungefährlich, aber schenkt ihr eine Philosophie, wie man ihr ja thatsächlich eine geschenkt hat und die Anhänger werden scharenweise kommen. Der nackte Dilettantismus ist bemitleidenswert, aber gebt ihm das bischen Form, das seine Seichtigkeit verbirgt — und sofort wird die Kunst zu bemitleiden sein. Die blanke Lüge ist harmlos, weil man sie fassen kann, laßt sie aber zur „verhüllten" Andeutung werden oder bewaffnet sie mit einer eleganten, wenn auch schwindelhaften Logik — und die Gemeingefährlichkeit beginnt sofort. Kurz: das Schlechte und Unsittliche ist immer am übelsten dran, wenn es nackt gehen muß. Die Offenheit, meinetwegen auch die brutale Offenheit ist harmlos im Vergleich mit verhüllenden Schleiern.

Sollte das im Gebiet des Sexuellen anders sein? Die Anhänger der lex Heinze scheinen es ja zu glauben, aber darum braucht es noch keineswegs richtig zu sein. In der That ist es grundfalsch. Die guten Seelen, die hier die Unsittlichkeit bändigen wollen, kennen nicht einmal die Mittel, durch die sie wirkt. Es ist das insofern kein Wunder, als schließlich selbst die Frage nach den Mitteln der Unsittlichkeit eine ästhetische Frage ist, und Ästhetik ist ja nicht gerade die stärkste Seite der Herren, die heute um die verschiedene lex trauern. Es müßte zunächst stutzig machen, daß gerade die Blätter, die vom Unsittlichen leben, die menschliche Gestalt so gut wie niemals nackt darstellen. Rubens malt nackte Frauen und malt sie auch mitunter so, daß man ihm die Freude an ihrer robusten Kraft anmerkt. Er kann sie nackt malen, weil es ihm nicht darauf ankommt, den Beschauer zu kitzeln. Wollte er das, müßte er zu Hüllen greifen, wie die eben genannten Blätter. Die Linien der menschlichen Gestalt sind zwar unendlich ausdrucksreich, aber sie sind sozusagen offenherzig. Eben darum läßt sich durch sie so wenig Unsittliches sagen. Sofern die Erotik nicht durch ein geistiges Moment verklärt wird, sofern man auf die niedrigen Instinkte spekuliert, wird man leicht plump, roh, gemein. Die nackte Gestalt zwingt zu offener Sprache. Es fehlt das, wovon die unsittlichen Blätter alle

miteinander leben, — die Andeutung, das Versteckte, das Halbdunkle, die Pikanterie. Die Ausdrucksmittel der nackten Gestalt — so reich und unendlich sie für den keuschen Künstler sind — versagen den Dienst, wie ein offener freier Mensch sich am wenigsten zu unwürdigen Spekulationen gebrauchen läßt. Es kommt noch dazu, daß die Behandlung der menschlichen Gestalt Talent, sehr viel Talent erfordert, wenn etwas gesagt werden soll, wohingegen es gar kein Talent erfordert, eine Modejournalpuppe in irgend einer verführerischen Stellung auf der Chaiselongue zu zeigen. Die menschliche Gestalt ist der höchste Vorwurf der Kunst. Der Damenschneider ist schon beträchtlich leichter zu imitieren. Nun aber stellen sich — wenigstens in Deutschland — die echten Talente fast nie in den Dienst der unsittlichen Blätter und so bietet die nackte menschliche Gestalt den schlauen Spekulanten schon eine zweite Schwierigkeit. Von noch größerer Wichtigkeit aber ist der Umstand, auf den wir jetzt zu sprechen kommen. Der nackte Körper sagt offen, was ist; er predigt, was in ihm wohnt, aber er entzündet nicht die erotische Phantasie. Verbergt nur einen Körperteil — und sofort ist die Phantasie in Bewegung, weil sie das Verborgene ergänzen muß. Um der Phantasie freien Spielraum zu schaffen, braucht man Hüllen. Sonst fragte ich mich, sagt Jean Paul, warum gerade in Tausend und einer

Nacht alle Schönheiten so schön und so lebendig dastehen. Er erklärt es dann selbst in folgender Weise: Da jede nach Landes Sitte unter dem breiten Blatte des Schleiers glüht, da immer plötzlich das Laubwerk hinweggezogen wird — so sieht man natürlich dahinter die durchsichtig-zarte, weißrote Frucht beschämt niederhängen. Gewiß, so ist es. Zeigt ein paar heiße Augen, die im Ballsaal verstohlen aus einer Palmengruppe hervorblitzen und ihr habt mehr gezeigt, als der beste Künstler vermöchte, eben weil jede Phantasie hinter den Palmen die Reize erschafft, die sie braucht, um sich zu entzünden. Zeigt eine Dame, die ihr Kleid emporschürzt und ihr habt alles gezeigt, weil ihr nur etwas zeigtet. Man sehe sich doch gefälligst einmal die „pikanten" Blätter an und man wird finden, daß sie — leider — die Ästhetik viel besser begriffen haben, als die Herren der lex Heinze. Jean Paul wird an einer anderen Stelle noch deutlicher und wir setzen seine Worte hierher, um zu zeigen, daß es sich nicht um ein neu erfundenes Argument, sondern um eine alte ästhetische Erkenntnis handelt. In dem Kapitel von der Darstellung der menschlichen Gestalt heißt es:

„Giebt man ihr (der Phantasie) Teile eines unteilbaren Ganzen, so muß sie den Rest ergänzen . . . . . Ihr malet den Hals, wenn ihr ihm ein Halsband anlegt oder abnehmt.

kleidet in der Poesie eine Schönheit vor den Lesern z. B. wie Goethe Dorothea, an — so habt ihr sie gezeigt; dasselbe gilt noch mehr, wenn ihr sie entkleidet."

Das schrieb Jean Paul in ernster künstlerischer Absicht am Anfang des 19. Jahrhunderts. Am Anfang des 20. bekämpft man die unkeusche Kunst, die von der unkeuschen Phantasie lebt, indem man ihr die Verkleidung aufzwingt, die sie so notwendig braucht. Die Sache wäre zum Lachen, wenn sie nicht so überaus traurig wäre. Man will allen Ernstes Böcklin aus den Schaufenstern verbannen, während die Gifthändler schmunzelnd zusehen können, weil eben sie das Nackte in ihrem Geschäft so ganz und gar nicht brauchen können. Wäre eine umgekehrte lex Heinze möglich, ein Gesetz, das jedem zur Pflicht machte, die menschliche Gestalt nur nackt darzustellen: die gesamte unanständige Presse wäre mit einem Schlage bankerott. Nun kann sie freilich lachen. Die aufrichtige Kunst, von der sie am meisten zu fürchten hat, wird bedroht, während sie selbst die Fallstricke des neuen Gesetzes nicht zu fürchten braucht. Sie zeigt ein Herrenzimmer und ein vergessenes Korset — dann hat sie, was sie will und was ihr Publikum auch will. Eben weil sie von Andeutungen lebt, wird sie nie zu fassen sein und wird auch nie gefaßt werden. Die Offenheit aber, die —, selbst im

Unsittlichen — immer noch das Sittlichste ist, möchte man unter Paragraphen stellen. Nun, man mag thun, was man nicht lassen kann. Wenn man uns aber sagt, daß wir die Chancen der Unsittlichkeit vermehren, dann antworten wir: Ihr seid unmündige Kinder oder aber Ihr lügt und Ihr wißt, daß Ihr lügt.



Das Unmoralische und Hässliche in der Kunst.

Die Leute, die immer nur die anmutigen und edlen Seiten des Lebens dargestellt wissen wollen, verlangen eine blanke Unmöglichkeit. Die Kunst ist ja nicht ein überirdisches Etwas, das in der blauen Höhe der Idee lebt und von den schnöden Zuständen unseres Jammerthals keine Kunde erhält. Die Kunst stammt von den Künstlern, d. h. von Menschen, die mit beiden Beinen auf der Erde stehen und ihre Wirtin bezahlen müssen, wenn sie ein bescheidenes Mittagessen genießen wollen. Mitunter hapert es indessen mit dem Bezahlen und dem Essen, und das hat dann für die Lyrik des betreffenden Individuums die sonderbarsten Folgen. Um indessen aus dem doch nur halben Scherz in den ganzen Ernst überzugehen: die Schicksale der Künstler bestimmen die Kunst. Wer sich mit allen Teufeln der Armut herumgeschlagen

hat, wird die Forderung nach edlen und „schönen" Stoffen mit der bitteren Frage beantworten: „Woher nehmen und nicht stehlen?" Was man erlebt hat, hat man erlebt, und auch der stille Sommer des Glücks kann für die Seele die tristen Regentage nicht ungeschehen machen. Die Nachtseiten des Lebens aus der Kunst auszuschließen, ist darum mit der menschlichen Natur des Künstlers unvereinbar. Mehr noch, im letzten Grunde unvereinbar auch mit derjenigen des Publikums. Die Leser, die immer nach edlen und erfreulichen Vorgängen verlangen, gleichen dem Kinde, das nach Gift verlangt, weil es wie Zucker aussieht. Wenn man ihrem Wunsche entgegenkäme, würden sie bald an all dem Edlen und Schönen ersticken müssen. Die Monotonie im Charakter der Kunstwerke würde ihnen bald entsetzlich sein. Augen, die immer das Licht der Sonne ertragen müssen, dürsten nach den Schatten der Nacht.*)

Mag sein; aber was habe ich davon, daß die Dichter Not und Elend und Verbrechen in ihre Bücher sperren? Wenn hier eine Notwendigkeit vorliegt, wird man mir wenigstens zugeben müssen, daß es eine unangenehme ist. Ach, nein!

Die Dichter haben vor anderen Menschen

*) Vergl. den Aufsatz „Streitende Gedanken aus Hebbels kritischen Schriften."

etwas voraus: das seelische Ahnungsvermögen. Die Gesellschaftswissenschaft kann uns sagen, unter welchen sozialen Bedingungen die Verbrechen besonders häufig auftreten; vom Arzt wissen wir, von welchen körperlichen Unregelmäßigkeiten sie begleitet sind; aber nur der Dichter kann uns sagen, wie es in der Seele des verlorenen Menschen aussieht. Er allein kann ein gutes Herz in der Brust tragen und doch wissen, mit welchen Stimmen das Verbrechen flüstert und lockt. Er allein kann uns die vielen inneren Stadien schildern, die zwischen dem ersten flüchtigen Gedanken und der grausenvollen That liegen, und er allein weiß von der furchtbaren Ernüchterung, die den Frevler nach gebüßter Lust befällt. Sollten Bücher, die uns derartiges bieten, wirklich nur eine „unangenehme Notwendigkeit" sein? Das kann nur von denen behauptet werden, die es z. B. auch als „peinlich" empfinden, wenn im Reichstag oder in Presse auf die unleugbaren Leiden der Armut hingewiesen wird.

Die Darstellung des Unmoralischen und Häßlichen bietet uns aber nicht nur einen Nutzen, indem sie unsere psychologische Erkenntnis bereichert; sie bietet auch Genuß. Ich unterstreiche das Wort, weil die Menschen nun einmal gerne genießen. Zunächst ist ja — in einem höheren Sinne —

jede Bereicherung unserer Erkenntnis ein Genuß. Wir freuen uns, daß wir wachsen. Die Zunahme an geistigen Kräften ist ebensowohl von einem Lustgefühl begleitet wie diejenige an körperlichen. Ich wollte indes auf etwas anderes hinweisen. Die Verwesung steigt jedem unangenehm in die Nase. Wenn aber ein mutiger Mann die Gräber aufreißt, die feige Leisetreter zugedeckt haben, und den Machthabern so gerade in die Zähne hineinsagt: so sieht die Wahrheit aus, meine dekorierten Herren — dann habe ich allerdings eine rechte Freude, nicht an der Verwesung, aber am Mann. Auch in den düsteren und häßlichen Partien eines Buches kann ich die Genialität des Künstlers bewundern. Mitunter gerade in diesen.

Es ist charakteristisch, daß die Seufzer über die „unerquicklichen" Dinge in der Kunst fast ausschließlich bei modernen Büchern zur Zimmerdecke emporsteigen. Gegen Shakespeare, dessen Bücher mitunter nur so von Blut und ungeschminkten Greueln triefen, habe ich bislang noch keinen wettern hören. In der Tracht eines vergangenen Jahrhunderts erträgt man (ja, genießt man) Dinge, die man sofort abscheulich findet, wenn sie in Frack und weißer Binde einherkommen und die Züge eines modernen Menschen tragen. Das ist ein sonderbarer Widerspruch, den man

aber sofort versteht, wenn man sich an eine allgemein verbreitete menschliche Schwäche erinnert. Man wird viele finden, die den Satz „Alle Menschen sind Heuchler“ mit moralischem Grimm unterzeichnen. Wenn man dann aber mit ihm ernst macht und etwa dem Geheimrat X. ins Gesicht sagt, daß er ein Heuchler sei, dann wird in den meisten Fällen der Herr Geheimrat etwas unruhig auf seinem Sessel hin- und herrücken. Es ist nun einmal nicht anders! So ganz im allgemeinen bekennt man sich mutig auch zu einer unangenehmen Wahrheit; aber man sieht nicht gern, daß sie einem zu dicht auf den Leib rückt. Einen Schurken aus dem 17. Jahrhundert kann man ruhig auf die Bühne bringen: das geht den Zuschauern leicht ein, weil das feige Herz den Einwand frei behält, daß in unserer erlauchten Zeit eben alles anders sei. Wenn man aber einen ruchlosen Spekulanten zeichnet, der in der Leipzigerstraße (Bel-Etage natürlich) wohnen könnte, findet sich immer im Parkett irgendein alter, ehrlicher Börsianer, der von der „Darstellung des Schönen“ und „den idealen Aufgaben der Kunst“ irgend etwas Nettes zu munkeln weiß. Das könnte spaßhaft sein, wenn es nicht so traurige Folgen hätte.

Es ist eben kein erfreulicher Schluß, daß der Widerstand gegen die düsteren Partien der Kunst in einer menschlichen Schwäche wurzelt. Käme er aus einer ästhetischen Überzeugung, könnte man ihn fortdisputieren. Gegen menschliche Schwächen aber mit Vernunftsgründen zu Felde zu ziehen, ist annähernd ebenso aussichtsvoll, als eine Feuersbrunst durch gütlichen Zuspruch zu dämpfen. Und so kommt es, daß Anmerkungen, wie die vorstehenden, für den Verfasser (und vielleicht auch für den Leser) zu einer etwas melancholischen Notwendigkeit werden.

Geistererscheinungen.

Der Norweger Gabriel Finne hat unter dem symbolisierenden Titel „Die Eule" ein Stück geschrieben, das in seiner Totalität nicht vor der Kritik bestehen kann. Mitunter geniert eine nicht ganz echte Stimmungsmacherei, die Anlage ist skizzenhaft, und schließlich ist auch der eigentliche Konflikt nur so obenhin behandelt. Um so besser aber besteht die Arbeit als Studie. Die Szene, die ihren eigentlichen „Schlager" bildet, ist ergreifend und reizt den Kritiker, ihre innere psychologische Natur zu entschleiern. Es erscheint in dieser Szene nämlich ein Geist und zwar befinden wir uns nicht in einer entlegenen romantischen Zeit, sondern in der hellen Gegenwart, auch ist es nicht der Geist eines Königs oder sonst eines Menschen, der mit den Schritten der Macht über die bange Erde gewandelt ist, sondern der Geist eines bescheidenen Oberlehrers. Könige und andere

Männer, die der Geschichte angehören, sind von einem Hauch des Ewigen umweht. Ihre Gegenwart entreißt uns der kleinen Alltäglichkeit; unsere Seele wird von großen und ungewohnten Empfindungen geweitet; wir verlieren den Maßstab, mit dem wir an tristen Werkeltagen zu hantieren pflegen und sind nicht befremdet, wenn in der Mitternachtsstunde der Poesie ein Grab sich öffnet, um den geraubten Geist seiner dunklen Haft entsteigen zu lassen. Wer aber den Geist eines bescheidenen Oberlehrers auf die Bühne bringt, verzichtet auf all das Stimmunggebende und Gewaltige, von dem die Menschen der Geschichte umwittert werden, die Menschen, deren endliche Erscheinungen Symbole des Unendlichen sind. Er mutet uns ein Wunder zu und läßt uns sozusagen ruhig in unserer Wohnstube bleiben. In seinem gewöhnlichen Schlafrock aber ist der Mensch träger und weniger zum Glauben geneigt, als in der Dämmerung eines weihevollen Tempels, wo die Mystik in allen Winkeln raunt und spinnt. Gabriel Finne hat sich seine Aufgabe somit schwer gemacht, und da es ihm trotzdem gelang, unsere Seele mit dem Grauen vor den dunklen Mächten der Natur zu erfüllen, mag seine Arbeit ein guter Anlaß sein, den Bedingungen nachzudenken, unter denen wir auch in der modernen und modernsten Kunst unsere Seele dem Wunder gern gefangen geben. —

Wir wollen uns einen Hintergrund verschaffen,

inden wir zunächst von den Stümpern reden, die Geister beschwören, ohne die Formel zu kennen. So wunderlich es klingt: sie schaffen ein Wunder, um es sofort wieder zu zerstören. Sie malen beispielsweise einen fabelhaften Drachen, und wenn man ihn dann anstaunt und kopfschüttelnd nicht begreifen kann, wie dieses wunderliche Ding in unseren geordneten Polizeistaat hineingekommen ist, dann befreien sie uns von allen Bedenken etwa durch folgende Rede: „Das ist, verehrter Freund, kein wirklicher Drache; ich bin ein zu aufgeklärter Mensch, als daß ich wirkliche Drachen malen sollte, die es bekanntlich gar nicht giebt. Das ist kein Drache; das ist die — Zwietracht!". Nach solcher Rede ist man, wie gesagt, von allen Bedenken befreit, aber auch von jedem Interesse. Ein solcher Künstler gleicht einem Taschenspieler, der eine Karte verschwinden läßt und uns nachher lächelnd zeigt, daß der Kasten einen doppelten Boden hatte. Er schafft das Wunder und löst es gleichzeitig in ein kaltes, etwas ärgerliches Staunen auf. Er malt einen Drachen und entleibt ihn im selben Augenblick, indem er ihn zu einer kahlen Allegorie umschafft. Selbstverständlich ist nichts dagegen einzuwenden, daß ein Künstler einen Drachen malt und ihn „die Zwietracht" nennt; aber es muß ein Drache sein; ein Kerl, an den wir auch ohne Benennung mit Schrecken glauben, weil wir vor seinem giftigen Atem un-

willkürlich einen Schritt zurückweichen. — Jener andere Drache aber ist ein fragwürdiges Etwas, das nur durch die Unterschrift existiert. Er jagt keinem Menschen einen Schreck ein, denn vor Unterschriften fürchten sich auch bescheidene Gemüter nicht. Ach, die Ausstellungen wimmeln von Wundern, die im Katalog durch eine philosophische Erklärung vernichtet werden müssen, damit der Beschauer weiß, was mit den Farbenflecken gemeint ist. So ziemlich alle Tugenden haben in überirdische Frauengestalten hineinkriechen müssen, denen kein Mensch ansehen würde, daß in ihnen die „Einigkeit“, die „Entsagung“ u. s. w. Wesen wurden, wenn es nicht eben der Katalog in drei Sprachen behauptete. Aber wenn es in hundert Sprachen behauptet würde, es wäre in allen gelogen. So billig holt man die Engel des Himmels nicht herunter und beschwört auch nicht (was sonst leichter ist) die Schrecken der Hölle herauf. Wer in der Kunst Wunder thun will, muß mehr haben, als einen Kasten mit einem doppelten Boden.

Aber muß er nicht mehr haben, als ein Mensch überhaupt besitzen kann? Können Geistererscheinungen poetische Wirklichkeit werden für Leute, die felsenfest überzeugt sind, daß es Geistererscheinungen gar nicht giebt? Allerdings — das können sie. Selbst wer über Gespenster lächelt, wird, wenn er anders ein gescheiter Kopf ist, die Gespenster*furcht* anerkennen müssen. So lange

im Weltgebäude nicht jeder Winkel von der Vernunft erhellt ist, so lange bestimmen dunkle Mächte, die wir nicht erkennen und nicht beherrschen können, unser armes Schicksal. Mit diesem Unbekannten aber, das jenseits unserer Vernunft liegt, zieht die Furcht in unsere Seele, wo sie in ruhigen Stunden als Ehr—furcht wohnt, um sich zu anderen Zeiten dann wieder in ein tiefes Grauen zu verwandeln. Wenn Ort und Stimmung günstig sind, glauben wir an alle Gespenster. Wir wissen eben instinktiv, daß es einen Rest giebt, den wir nicht kennen, und fühlen uns daher nie ganz sicher. Auf einer nächtlichen Wanderung kann uns ein herbstkahler Weidenstumpf erschrecken, und ist die Furcht dann einmal rege, kann das wechselnde Licht des Mondes und das Rascheln dürrer Blätter uns mit gespenstischem Grauen erfüllen. Und wie die Furcht vor dem Dunkeln, so lebt auch der Glaube an das überirdisch Helle ewig im menschlichen Herzen. Das Unbekannte, das die Furcht erzeugt, läßt auch der Hoffnung Raum, und die Hoffnung schafft immer aufs neue die lichten Engel, die den rationalistischen Schulmeistern ein so spaßiges Unbehagen bereiten. Wer krank ist, lehnt das müde Haupt in die Kissen zurück und sehnt sich nach dem Engel des Mitleids, daß er an sein Lager trete und ihm die liebe Hand auf die fiebernde Stirne lege. Und wenn dann das Leben wiederkehrt und die bleiche Sonne der Genesung scheint,

dann blüht aus seinem Dank die Blume des Wunders, und er verwandelt einen brummigen alten Physikus in einen Gesandten des Herrn. Die Seele hat mehr Freude an Wundern, als die Kathederweisheit sich träumen läßt. An einem hellen Frühlingstage kann sie die seltsamsten Dinge treiben. Sie nennt ehrenwerte Falter, die sich naturwissenschaftlich der besten Reputation erfreuen, „leichtsinnig", weil sie selber zum Fliegen leicht und freudig ist; sie liebt die hellstämmige Birke ob ihres „jungfräulichen" Laubes und behauptet vom Bach, der ihr nie etwas zu leide gethan hat, daß er „geschwätzig" sei. Die ganze Natur verwandelt sie in ein blaues Wunder von Duft und Sonne. Kann die Seele aber das, kann sie Bäume lebendig machen und Insekten eine menschliche Seele geben, dann kann sie (da es Stufen des Wunderbaren nicht giebt) auch die Riegel des Grabes sprengen und einen Toten in die Welt des Lichts emporsteigen lassen. Möglich also ist das Wunderbare in der Kunst, auch ohne daß es in der Form von philosophischen Hieroglyphen auftritt. Mehr noch: unsere bisherigen Ausführungen enthalten bereits, wenn man genau hinsieht, die Bedingungen, unter denen der Künstler uns zum Glauben zwingen kann. Die Frühlingsstimmung ist die Quelle, aus der die Frühlingswunder steigen. Will der Maler eine heitere Landschaft zeigen, in der freundliche Genien sich wie ausgelassene Kinder tummeln,

dann muß er die Stimmung der ungebundenen Heiterkeit in die Seelen werfen, und jedermann wird in frohem Glauben seinen kleinen Genien zujauchzen. Die kleinen Wesen sind dann keine Wunder mehr, sie sind aus dem Himmel heruntergeholt und zum graziösen Ausdruck einer menschlichen Stimmung geworden. Und wie mit Genien, so auch mit Dämonen und Gespenstern. Wer ein unheimliches Grauen in uns zu wecken versteht, der kann uns an schreckhaften Fabelgeschöpfen zeigen, was er will — wir werden ihm glauben. Und das eben hat Gabriel Finne verstanden. Sein Stück dreht sich in Kürze um folgendes. Ein Mann quält sich bis zum Vorfolgungswahnsinn, weil er sich einmal mit der Frau eines Freundes vergangen hat. Immer scheint ihn dieser Freund, ein kleinbürgerlicher Oberlehrer, mit stillen, mahnenden, vorwurfsvollen Augen anzusehen. Er entrinnt diesen Augen nicht. Wo er hinflieht, sind sie auch, immer gleich still und immer gleich furchtbar. Da, in einer stillen Dämmerstunde, verläßt den von Furien verfolgten Mann die Kraft. Das furchtbare Ringen mit der schweren Schuld erzeugt Wahnvorstellungen und in das gespenstische Dunkel des Zimmers tritt von fahlem Licht umflossen der Geist seines Freundes. Wie eine kalte Hand packt es den Zuschauer im Nacken. Er glaubt an diesen Geist, weil die unheimliche Stimmung, deren Träger er ist, ihn bereits seit langem mit

wechselnden Schauern durchrieselt. Der Dichter hat es verstanden, in seinem Innern die Mitternachtsstunde, in der die Gräber sich öffnen, schlagen zu lassen. Das Gespenst ist kein Schemen mehr; es ist eine Ausgeburt der eigenen Stimmung und hat mithin, um am letzten Ende das Resultat in eine handliche Formel zu schlagen, *psychologische Realität*. Um diesen Preis aber ist auch in der modernen und modernsten Kunst ein jedes Wunder feil.

Die Berührung der Litteratur mit dem Acker.

Man erschrickt, wenn man die landläufige Ware der litterarischen Wochenschriften liest. Ich meine nicht den Schrecken der guten Leute, die ohnmächtig umklappen, weil sie aus einer Dichtung erfahren, daß es in dieser besten aller Welten viel Schmutz und Elend giebt. Auch jenen anderen Schrecken meine ich nicht, der feinnervige Leute befällt, wenn einmal die Liebe nicht ganz so süß flötet wie im Wochenblättchen, oder wenn das Laster sich einmal so roh und brutal zeigt, wie es in Wirklichkeit ist. Was ich meine, ist ein ästhetischer Schreck und zwar der ästhetische Schreck von Männern, die sich nicht eben leicht ins Bockshorn jagen lassen. Ich will vom Beispiel ausgehen, um deutlich zu sein. Da schilderte jüngst ein Begabter unter den Jungen eine Katastrophe zwischen Mann und Weib. Es handelte sich um ein Ehepaar, das sich hatte scheiden lassen. Die Frau war, von sinnlicher

Sucht verführt, immer tiefer herabgesunken — bis zur Morphiumspritze. Der Mann hatte, trotz der erschütternden Seelenkämpfe, eine kalte und unbeugsame Ruhe bewahrt. Nachdem sie seit vielen Jahren geschieden sind, treffen sie sich — auf Wunsch der Frau — in einem Hotelzimmer zum letzten Mal, und diese Scene ist es, die wir erleben. Aber wie erleben wir sie! Wie man einen Fiebertraum erlebt, phantastisch, verworren, unbestimmt. Die Farben sind hier matt und bleich, dort brennend rot, die Umrisse schwanken; nirgends schließen sich die Eindrücke zu einem Ganzen zusammen, ja, streng genommen, nicht einmal zur Ahnung eines Ganzen. Es fällt ein Wort, und das Wort lebt: aber es ist ein gespenstisches Leben, das jähe Aufzucken einer Flamme, die ein ungewisses Licht durch den Raum wirft, um dann wieder in tiefem Dunkel zu sterben. Nur die einzelnen Momente sehen wir klar, aber die einzelnen Momente bringen keine Klarheit in das Ganze. Was wissen wir von der Frau, mit der wir bekannt werden sollen? Wir wissen, daß sie ein nervöses, degeneriertes, morphiumsüchtiges Wesen ist. Das ist so ziemlich alles. Nun aber degeneriert jedes Weib anders. Je nach Temperament und Charakter ist das Bild des Verfalles verschieden gefärbt. Die Sucht nach sinnlichen Genüssen mag im allgemeinen gemeinsam sein. Verschieden aber sind die Ziele, nach denen das Ver-

langen trachtet. Jede Natur (und nun erst jede weibliche!) lechzt nach anderen Sensationen. Was die eine heiß und leidenschaftlich macht, läßt die andere kalt, und umgekehrt. Das alles aber wird uns unterschlagen. Niemand kann sagen, mit welcher Art von Decadence er es zu thun hat. Nirgends tritt ein Zug hervor, der ein ganz bestimmtes, für sich allein lebendes Wesen erkennen ließe. Die persönliche Atmosphäre fehlt. Was wir sehen ist Decadence schlechthin, ein bleiches Schemen in die leere Luft hinein gezaubert. Ein Gespenst, aber kein Weib. —

Und nicht nur bei den jungen Dichtern, die decadente Wesen zum Vorwurf nehmen, ist das so. Ihre Gegenfüßler, die grimmen Naturalisten, verfallen oft in denselben Fehler. Sie malen uns hohlwangige Gestalten, Proleten, die Hunger und Elend entwürdigt haben. Aber indem sie den Hunger betonen und die bleichen Wangen, vergessen sie, daß auch den verkommensten Wesen ein letzter sterbender Schimmer der Menschlichkeit bleibt; sie vergessen, daß auch in ihm und in seinen Zügen Hunger und Elend ein zwar trauriges, aber dabei ganz bestimmtes persönliches Leben führen. Mit den hohlen Wangen und den stieren Blicken ist es nicht gethan. Die Wangen müssen einen erkennbaren Charakter tragen, und in dem stieren Blick muß das Seelenleben eines lebendigen Menschen verenden. Man kann die

Farben auftragen, so satt und grell man immer will, wenn sie nicht das Leben einer Persönlichkeit atmen, bleiben sie ein verworrener Eindruck, der uns die Augen schmerzen macht, und die Kunst, die sie anwendet, ist eine Kunst der bloßen Schemen, der abstrakten Gespenster, gleichviel ob die Gespenster nun Decadence oder Elend agieren, eine Kunst mit schlechtem Blut, eine bleichsüchtige Kunst.

Man sollte sie aufs Land schicken, diese heruntergekommene Kunst. Man schickt ja auch kränkelnde Damen aufs Land, weil Dorf und Acker rote Wangen machen. Aber was sollten die jungen Litteraten, die in den Kaffeehäusern der Großstadt stecken, draußen machen? Antworten wir zunächst negativ: sie sollten keine Dorfgeschichten schreiben. Der Gedanke, daß sie es thun könnten, ist entsetzlich. Der Litteratur des Dorfes würde dann das Schlimmste widerfahren, was einem Zweig der Dichtkunst überhaupt widerfahren kann: sie würde Mode werden. Was heißt aber das „Mode sein“? Das heißt nicht mehr und nicht weniger, als ein Leben führen, das eine blanke Lüge ist. Litterarische Moden sind Seuchen, die aus der Nachahmungssucht und dem Geschäftsgeist entstehen. Bei den Dorfgeschichtsverfassern à la mode würde nicht mehr das Herz, nicht einmal das Auge, würden nur noch die Finger arbeiten. Sie würden sich räuspern wie Bauern, die tüchtigsten würden auch so spucken, aber ver-

stehen würden sie den Bauern so wenig, wie ein Bauer unsere lieben mystischen Symbolisten versteht. Jede Mode ist Form ohne Geist, mit dem gaunerhaften Bemühen, den fehlenden Geist durch Talmibrillanten zu ersetzen. Jede Mode stiehlt dem wirklichen Dichter die Äußerlichkeiten und betrügt das Publikum, indem sie vorgiebt, mit diesen Äußerlichkeiten gleichzeitig den Inhalt zu bringen. Darum ist jede Mode unsittlich, im innersten Kern verlogen und kulturschädlich. Schlimmer aber als alle litterarischen Moden der Welt zusammengenommen, wäre die Mode der Dorfgeschichten. Wenn es Mode wird, pikante Ehebrüche zu behandeln, gut — der Ehebruch ist an und für sich eine Lüge, und es kommt wenig darauf an, ob ein dichtender Stümper noch eine ästhetische Lüge hinzu thut. Wenn es Mode wird, die dunklen Regionen der Großstadt darzustellen, wohlan! In diesen Regionen hausen hundert Laster, es verschlägt wenig, ob das Laster der Lüge hinzukommt. Wenn es aber Mode wird, Dorfgeschichten zu schreiben, dann trägt man die Lüge in die stille Natur hinein. Dann bringt man modernes Raffinement in einfache Verhältnisse, dann handelt man wie jemand, der die Urwüchsigkeit durch modernes Gift korrumpiert. Der Modeschriftsteller, d. h. der gewerbsmäßige Lügner, wird gezwungen, die ungekünstelte Natur der Landbewohner nachzuahmen. Dadurch aber klafft

zwischen seinem Wesen und Scheinen ein Spalt, der unerträglicher ist, als er es in einem anderen Genre jemals sein könnte. Es ist, als wenn eine alte Kokette sich Naivität anschminkt und in holden Kindertönen flötet. Dorfgeschichten sind es also nicht, die wir sozusagen „provozieren" wollen, indem wir unsere jungen Dichter aufs Land schicken. Die sollen den wenigen Berufenen überlassen bleiben, die sie nicht infolge eines Landaufenthaltes, sondern aus innerem Drang schreiben. Was wir wollen, ist nichts anderes, als die Kunst auf einige Zeit der Großstadt entreißen, um sie mit dem rauchenden Acker in Berührung zu bringen. Die Großstadt schwächt die Augen. Man sieht so viele Menschen, daß man sie schließlich nur obenhin streift. Man berührt auf der Straße so viele Menschenschicksale mit dem Ärmel, daß man schließlich von einer gewissen Gleichgiltigkeit befallen wird. Menschen und Dinge rücken einem nicht auf den Leib; sie bleiben einem fern, und man verfällt daher leicht in eine schematische Behandlung. Jene unbestimmten, in allgemeinen Umrissen gehaltenen Gestalten, von denen wir im Anfang sprachen, werden ein notwendiges Übel. Es kann nicht anders sein. Wenn in Berlin eine Etage über meiner Wohnung ein Mensch stirbt, sehe ich zwar das schwarze Gepränge des Begräbnisses, aber in neun von zehn Fällen habe ich den Verstorbenen nicht gekannt. Ich vermag

den Hinterbliebenen nicht ins traurige Herz zu sehen, ich kenne ihre Verhältnisse nicht und kann daher auch nicht ermessen, wie tragisch eben dieser Todesfall zu nehmen ist. Mit der persönlichen Berührung schwindet der persönliche Anteil, und mit dem persönlichen Anteil schwindet in der Dichtung der persönliche Duft. Dagegen aber ist das Land das naturgemäße Mittel. Auf dem Lande bedarf es keines Todesfalles, um die Gemüter in Bewegung zu setzen. Es genügt viel weniger. Man kennt seine Mitmenschen so genau, daß man sich auch für kleine Veränderungen in ihrem Dasein interessiert. Man fühlt sich in täglichem Zusammenhang mit ihrer Umgebung, man kann den Boden sondieren, auf dem sie gewachsen sind. Kurz, man kann alles thun, was gethan werden muß, um die gespenstischen Schemen unmöglich zu machen, unter denen heute unsere Litteratur leidet. Das aber wäre mit etwas ländlicher Einsamkeit wirklich nicht zu teuer erkauft — ganz abgesehen davon, daß diese Einsamkeit auch sonst auf Geist und Gemüt allerlei günstige Nebenwirkungen hat.

Bauernkunst.

Nicht jeder braucht die Natur so sehr zu lieben wie wir. Trotzdem aber wird jeder bekennen, daß ein Buch, in dem die unendliche Natur mit all ihren Stimmungen und Schauern steckt, ein köstliches Buch ist. Der Sinn für die Feinheiten der Natur aber stirbt in der Großstadt. Nicht als ob man in den lärmenden Zentren des Verkehrs die Natur nicht lieben könnte. Die Völkerwanderung, die an jedem schönen Sonntag von Berlin nach den Vororten stattfindet, beweist zur Genüge, daß in den Herzen der Menge die Liebe zur Natur nicht ganz ausgerottet werden kann. Am Ende ist der Großstädter der Natur gegenüber sogar dankbarer als der Landbewohner, der mitten im Reichtum haust. Aber eben weil er dankbarer ist, nimmt er mit Geringerem vorlieb. Er jauchzt, wenn er aus dem Staub der Straßen herauskommt, nur weil es überhaupt noch grüne

Bäume und wogende Kornfelder und stille Eichenhallen giebt. Wer sich immer oder doch viel im Freien bewegt, wird anspruchsvoller. Eben weil sozusagen die bloße Gegenwart der Natur ihn nicht berauscht, sieht er feiner und tiefer. Er kennt das Leben der Bäume und die zarten wechselnden Stimmungen, mit denen der Tag am Abend stirbt. Er macht der Natur nicht eine flüchtige Sonntag-Nachmittagsvisite; er lebt in ihr und mit ihr. Er kennt sie wie man das Gesicht eines vertrauten Freundes kennt. Der Fremde sieht nur die markantesten Züge; wir aber kennen das stille Leuchten der Augen, das heimliche Leben in den Mundwinkeln, die Weichheit des Kinns und die massive Bildung der Stirn. —

Es versteht sich von selbst, daß ein intimes Verhältnis zur Natur auch die Sprache beeinflußt. Die Grundfarben einer Landschaft oder Jahreszeit sind in Worten leicht zu malen. Aber eben weil hier die Worte für jeden auf der Straße liegen, werden sie auch von jedem aufgehoben und gehen durch soviele Hände, daß sie jeden Glanz und jeden Wert verlieren. Wer aber — und das wird der intime Kenner der Natur immer wollen — wer aber die Nüancen greifen will, muß mit der Sprache ringen, muß tief in ihren Schacht hinabsteigen, um das goldene Wort zu finden. Der intimen Naturbetrachtung entspricht die intime Schilderung. Der „intime Duft", an dem so viele

moderne Dichter sich abquälen, ist kein Parfüm, das durch kunstvolle Destillation gewonnen wird. Die Intimität ist ein schlichtes Haideblümchen, das nur in der Stille fortkommt. Man muß sich ästhetische Theorien aus dem Kopf schlagen und fern vom Berliner Lärm suchen, um es zu finden.

Obwohl wir den sprachlichen Segen der Intimität nicht gering anschlagen, glauben wir doch, daß eine naturfrische Bauernkunst der Dichtung eine noch tiefere Quelle des Lebens erschließen kann. Wir meinen hiermit den fast unerschöpflichen Brunnen des Dialekts. Die Sprache muß immer wieder ihre Wurzeln in die Tiefe senken, wenn sie grünen und blühen soll. Verliert sie die Fühlung mit der Sprache des Volks, so schrumpft sie zu einem abstrakten grauen Etwas ein, von dem die Poesie sich schaudernd abwendet. Man braucht aber nur die Bauernsprüche durchzusehen, um zu wissen, wo die Sprache sich am besten Kraft und Erdgeruch holt. Mag man über die Ausdrucksweise des Bauern denken, wie man immer will, eins wird man ihr niemals nachsagen können: daß sie nämlich blutleer sei. Der Sinn für farbensatte Bilder ist vielleicht keinem Stand so eigentümlich, wie dem Bauernstand, aus welchem Grunde sich denn auch die Künstler stets zu den Bauern hingezogen fühlten, während die „gebildeten" blutleeren Stadtmenschen sich entsetzt das Taschentuch unter die Nase hielten. Man verstehe mich recht:

es soll hier kein demagogischer Bauernkultus getrieben werden. Vielmehr soll ausdrücklich eingeräumt werden, daß selbstverständlich die Sprache des wirklich gebildeten Mannes über derjenigen des Bauern steht. Die deutsche Kultur wäre ja ein sonderbares Ding, wenn sie die deutsche Sprache ruinierte. Bei alledem aber bleibt die Thatsache bestehen, daß der Bauer Bilder hat, um die ihn gelegentlich Shakespeare beneiden könnte. Seine an sich unvollkommene Sprache übertrifft in diesem wesentlichen Punkt die Sprache des Gebildeten. Auf den ersten Blick scheint das ja ein unlösbarer Widerspruch zu sein, und mancher ist darum am Ende geneigt, den Bilderreichtum des Bauern einfach für einen ehrwürdigen Aberglauben zu halten. Glücklicherweise aber löst sich vor dem tieferen Blick der Widerspruch in Vernunft auf. Der Bilderreichtum des Bauern läßt sich als eine psychologische Notwendigkeit nachweisen, die eben mit der sonstigen Unvollkommenheit seiner Sprache ursächlich zusammenhängt, und damit sind wir denn gegen den Vorwurf der kopflosen Bauernverherrlichung so gut gedeckt, wie man im kritischen Kampf überhaupt gedeckt sein kann.

Der gebildete Mensch steht unter dem Einfluß des Buchs. Wir wollen damit keineswegs sagen, daß er ein vertrockneter Stubenhocker sei, im Gegenteil meinen wir mit unseren Worten etwas Rühmliches. Der Gebildete hat aus dem

Buch gelernt, einen langen Gedankengang in klaren Worten vorzutragen. Er wird sich daher, wenn er überzeugen will, auf die durchsichtige Helligkeit seiner Darstellung verlassen. Er traut (und in diesem Zusammenhang mit Recht) der Logik mehr als der Phantasie. Ganz anders aber liegt die Sache beim Bauern. Ihm geht das Wort nicht leicht vom Mund und die übersichtliche Darstellung ist nun schon ganz und gar nicht seine Sache. Auf die durchsichtige Klarheit seiner Rede kann er sich nicht verlassen und darum greift er nach einem anderen Mittel, um zu überzeugen. Kann ihm der Zusammenhang nicht dienen, so muß es das einzelne Wort. Dem einzelnen Wort muß er eine so sinnfällige Kraft und Fülle verleihen, daß der Hörer die Richtigkeit der Sache sozusagen mit Händen greift. Umgekehrt wie der Städter verläßt er sich auf die Phantasie und spricht zur Phantasie. Die lange logische Entwicklung erfordert eine Gewandtheit im Satzbau, die er nicht besitzt. Er muß durch Anschaulichkeit beweisen, und wir brauchen uns daher nicht zu wundern, daß seine Sprache mit anschaulichen Bildern getränkt ist.

Soviel, um zu beweisen, daß der Bauer thatsächlich das Zeug hat, dem modernen Kulturmenschen Sprachstunden zu geben. Eine wurzelechte Bauernkunst würde Schätze an neuen Worten und damit an neuen Werten ans Licht bringen;

sie würde mehr zur Verjüngung der Sprache beitragen können, als irgend eine andere. Aber auch sonst würde sie Folgen haben, die man schwerlich überschätzen kann. Unser Vaterland ist ja politisch geeinigt, aber so zu sagen landschaftlich nicht. Deutschland ist zu groß, als daß man alle seine Gauen aus eigener Erfahrung kennen könnte. Der Holsteiner lernt vielleicht nie Baden oder Württemberg oder Bayern oder Schlesien kennen. Wenn aber die Bauernkunst blüht, blüht auch der Sang der Heimat und die Dichtkunst vereint, was räumlich getrennt ist. Wir werden aber kein Volk, so lange wir nicht miteinander fühlen lernen. Ich habe keine Heimat, wo ich Land und Leute nicht kenne, und somit ist es am Ende auch politisch nicht ganz unwesentlich, daß eine Kunst entsteht, die das Evangelium ihrer Heimat über die Grenzen ihrer Heimat hinausträgt. —

Freilich, es giebt Leute, die alle Bauernkunst mit dem wuchtigen Satz niederschlagen, daß die „einfache Seele" des Bauern für uns hochentwickelte Kulturmenschen keine nennenswerten Dinge enthalte. Ach, wenn doch in ihrer „hohen Kulturentwicklung" der Verstand nicht so trübselig zurückgeblieben wäre. Weil sie die Bauern nicht kennen, scheinen sie ihnen so ziemlich alle gleich auszusehen, und darum halten sie sie für eine einfache, unentwickelte Menschengattung. Wir

andern aber, die gelegentlich näher an sie herantreten, sehen eine überwältigende Fülle von Individualitäten. Es wäre ja auch merkwürdig, wenn es anders wäre. In wem spiegelt sich wohl beispielsweise die landschaftliche Eigenart einer Gegend besser: in dem Bauern, der in der freien Natur lebt und von ihr abhängig ist oder in dem entwurzelten Städter? Die Frage braucht nur gestellt zu werden, um sogleich beantwortet zu sein. Dieses Aufgehen in der Natur der Heimat aber ist poetisch unendlich wertvoll. Es gestattet dem Dichter, ein Bild zu entwerfen, in dem eins zum andern stimmt. Der Leser kann einen tiefen Blick in die Charaktere thun, indem er sieht, wie sie im letzten Grunde mit der Eigenart der Natur zusammenhängen. Eine Tiefe und Einheitlichkeit des Tons wird erreicht, die unter anderen Bedingungen nicht möglich wäre. Dann muß an die relative ländliche Einsamkeit erinnert werden. Es ist ja in unsern Tagen ein Dogma gerade der Modernen geworden, daß menschliche Eigenart die feinste Gabe für den Poeten sei. Menschliche Eigenart aber wächst in Einsamkeit und Stille. In den Zentren der Massen bildet sich auch ein Massentypus. Die stete Berührung mit andern nimmt den Charakteren die Ecken und Kanten, aus welchem Grunde man ja auch von gesellschaftlichem „Schliff" redet. Der „Schliff" aber tötet die Eigenart, wie die einfachen ruhigen

Verhältnisse des Dorfs sie begünstigen. Freilich, die Charaktere, die in der Stille wachsen, sind spröde. Wenig an Menschen gewöhnt, öffnen sie sich nur wenigen, und so kommt es, daß viele, weil die Bauernseele ihnen verschlossen blieb, nun kurzer Hand glauben, sie enthalte nichts. In einer Beziehung freilich hat das Gerede von den „einfachen Bauernseelen" einen guten Sinn; aber eben in diesem Sinn wendet es sich mit aller Schärfe gegen die seichten Verächter der Dorflitteratur. Die Psyche des Bauern ist so wechselvoll und tief, daß sie von keinem Dichter je erschöpft werden wird; aber sie ist — wenigstens sehr oft — auf einen beherrschenden Ton gestimmt. Eine Leidenschaft überwiegt die anderen und bestimmt den Charakter. Bei einem habsüchtigen Bauern wird beispielsweise die Habsucht stärker hervortreten, als bei einem ebenso veranlagten Kulturmenschen, weil bei letzterem die Leidenschaft von tausend Einflüssen der Bildung und gesellschaftlichen Rücksicht gekreuzt und gebrochen wird. In den komplizierten Verhältnissen der modernen Kultur kann sich eben der Charakter nicht voll und stark durchsetzen. Er erscheint wie ein unendlich fein zusammengesetzter Mechanismus. Demgegenüber sind allerdings die Bauerncharaktere einfacher, insofern sie weniger, dafür aber gewaltigere Triebfedern haben. Wer aber diese „Einfachheit" für einen poetischen Nachteil hält,

soll sich mit seiner Ästhetik begraben lassen. Sie ist so wenig ein Nachteil, daß sie vielmehr eine Vorbedingung der Größe ist. Ein Poet wie Shakespeare beispielsweise reduziert sehr häufig seine Charaktere auf eine alles beherrschende Leidenschaft. Er macht sie im Bauernsinne einfach, damit sie ins Gigantische wachsen und damit können wir denn wohl die guten Leute verlassen, die über die „einfachen" Bauern die Nase zu rümpfen belieben. Einem Mißverständnis mag indessen noch begegnet sein, ehe wir die Feder aus der Hand legen. Wir meinen natürlich nicht, daß man mit kritischer Propaganda für Bauernkunst nun auch eine Bauernkunst hervorrufen könnte. Eine solche steigt mit innerer Notwendigkeit aus der Tiefe des Volks. — Durch Worte aber kann man immerhin allerlei thörichte Vorurteile beseitigen — und eben das wollten wir in diesen Zeilen thun.

Die „Poetischen“.

Kennen Sie die Menschengattung, die ich die „Poetischen“ nenne? Sie müßten sehr vom Glück begünstigt sein, wenn Sie ihr entgangen wären. Die Sorte kommt nämlich überall fort. Man findet sie im Norden, im Süden, am Meer, im Kiefernwald, in der Ebene und auf den höchsten Bergen. Auch giebt es sie in beiden Geschlechtern, in allen Lebensaltern, in allen Berufsarten, in allen Gesellschaftsklassen. Wo man auch hinflieht, findet man sie mit unheimlicher Sicherheit.

Das letzte Exemplar traf ich auf einem Berg bei Salzburg. Nachdem ich drei bis vier Stunden im Schweiße meines Angesichts hinaufgeklettert war, stand ich nun oben und freute mich an dem Blick in die unendliche Ebene. Auf der einen Seite wurde das Panorama von schneebedeckten Bergen begrenzt, während man nach der andern in das flache Land hinaussah, das mit seinen

Seen und Wäldern blinkend in der Junisonne lag. Es war ein Bild von schimmernder Pracht und dann wieder von lächelnder Anmut und strahlender Liebenswürdigkeit. Wenn man in die bayerische Ebene hineinsah, freute man sich, ein Deutscher zu sein. Man atmete ordentlich auf bei all den Schätzen, die hier sorglos ausgestreut waren. Man blickte heller, froher, freudiger, stolzer! Der Zustand wäre vollkommen gewesen, wenn nicht neben mir ein „Poetischer" gestanden hätte. So ein zu lang geratener Jüngling mit bleichem Stubenteint und einem Kneifer auf einer ungewöhnlich hageren Nase. In seinem Busen regten sich plötzlich zarte Gefühle und ehe ich ihn noch in den Abgrund stürzen konnte, flötete er mich an: „Wie nichtig ist doch der Mensch! Finden Sie nicht auch?" — Ich „fand" nun ganz etwas anderes, was ich ihm indessen verschwieg, obgleich eine kernige Grobheit nach diesem süßen Konzert eine wirkliche Erfrischung gewesen wäre, wenigstens für mich. Der „nichtige" Mensch hatte eine Zahnradbahn auf den Berg gebaut, er hatte oben ein Hotel angelegt, hatte Fremdenbücher, Ansichtskarten, Fernrohre, Oberkellner und reisende Engländer hinaufgeschleppt. In Bretterbuden wurden „Andenken" feilgehalten, deren Preise die Höhe des Bergs eindrucksvoll symbolisierten. Hausbesitzer mit ihren Gattinnen, Assessoren, Offiziere, Backfische, Gouvernanten, spielende Kinder und grasende

Kühe belebten den Platz. Die Kultur hatte alle wesentlichen Typen entsandt. Aber nein: der lange Jüngling mußte sich „nichtig" fühlen. Das hat nun oft in allen Romanen gestanden, bis es die „Poetischen" für unentbehrlich halten. Die Ebene kann dort unten lachen wie ein Mädchen, das sich ihrem Burschen ins Herz lachen will. Hilft nichts! So ein „Poetischer" fühlt sich nichtig.

Ein Mensch, der nach einer Bergwanderung sofort ans Buffet stürzt und dort weder durch Drohungen noch durch gütlichen Zuspruch der Angehörigen zu entfernen ist, ist ein Prachtexemplar, verglichen mit einem „Poetischen". Hunger ist, zumal nach einer Bergwanderung, schließlich etwas Menschliches und der Buffetmann kann immerhin die Natur betrachten, wenn er satt ist. Die „Poetischen" aber sehen gar nichts von der Natur. Die weite Welt ist ihnen nichts als eine Bestätigung von drei abgeleierten Romanphrasen. Wenn sie Gelegenheit gefunden haben, eine von diesen Phrasen herzubeten, schwillt ihr Busen im Gefühl ihres Werts und sie fühlen sich über den Mob erhaben, der ihre „höheren Sphären" nicht kennt.

Ich muß ein Erlebnis erzählen, selbst wenn ich dadurch um meinen guten Ruf kommen sollte. Der Himmel mag wissen, durch welche Verleumdungen ich einmal einem „poetischen" Damenzirkel als geeignetes Mitglied empfohlen wurde. Genug,

ich erhielt eine Einladung und mußte hin. Bisher hatte man noch keinen Mann des Städtchens zu zähmen vermocht. Ich war der erste, von dem man sich etwas versprach, die letzte Hoffnung, die zart organisierte Ausnahme, die die Ehre des Geschlechts zu retten berufen war. Eine Dame las vor und es gab Kaffee, Apfelkuchen und Schlagsahne. Wie ich dabei ausgesehen habe, kann ich nicht wissen. Dagegen weiß ich ganz genau, daß ich die ganze Zeit eine unbändige Lust hatte, dreimal laut und deutlich „Unterhose" zu sagen. Ich hab' es nicht gethan, weil ich noch ein Jahr in dem Städtchen aushalten mußte. Trotzdem muß ich aber durch irgend etwas die Gefühle der Damen verletzt haben. Ich wurde bereits bei der zweiten Sitzung hinausgeworfen.

Im Ernst gesprochen: alle „Poetischen" haben einen horror, eine furchtähnliche Scheu vor der Realität. Fast als ob sie fühlten, wie schmählich in ihren blassen Phrasen das Leben mißhandelt wird. Fast als ob sie vor der Rache des Lebens Angst hätten, das sie mitunter recht erquickend anrennen läßt, um sie an die Wirklichkeit zu erinnern. Kommt zur Realität noch eine Kraft, bei der das Herz des Dichters lacht: dann wächst die Angst der „Poetischen" zum Entsetzen. Alles muß umgelogen, alles gefälscht, alles versüßt werden, damit ihr Gaumen sich letzt. Daher fliehen sie auch am liebsten in entlegene Zeiten,

wo am unbemerktesten gefälscht, versüßt und gelogen werden kann. Ein Infanterist, der seinen „Affen" durch Staub und Sonne schleppt, ist ein prosaisches Wesen. Ein Landsknecht aber ist ganz verklärte Poesie. O, wenn ich ihnen einmal Landsknechtsgeschichten erzählen dürfte, nur einmal! Und wenn sie dann gezwungen wären auszuhalten! Ich wollte mich für lange schadlos halten und zugleich die Welt von einigen „Poetischen" befreien. Wenn man einmal nicht um die Gegenwart herum kann, wird umschrieben, ach, „süß" umschrieben. Eine Köchin, deren Arme selbst einem Kavalleristen Respekt einflößen, wird zur „Küchenfee", ein Kellnerlehrling mit Dorschaugen und abstehenden Ohren zum „Ganymed", ein Glas Aktienbier zum „Göttertrank" und ein Schweinestall zur „Wohnung des grunzenden Borstenviehs". Und wohlgemerkt: das alles nicht ironisch, sondern im poetischen Schwung. Eine Kuhmagd — ja, ich weiß nicht, wie man eine Kuhmagd nennt. In den Büchern der „Poetischen" kommt so etwas Unanständiges vermutlich gar nicht vor. —

In meiner Heimat flöten sie im allgemeinen hochdeutsch, weil plattdeutsch roh ist. Die plattdeutsche Sprache hat ja so herrlich kraftvolle Ausdrücke! Ich sage: im allgemeinen; denn leider hat auch die Poesie der plattdeutschen Sprache bereits ihre „Poetischen" gezeugt. Sie fälschen

den schlichten Ernst der volkstümlichen Poesie in Sentimentalität um und schwärmen dann wie ihre hochdeutsche Vetternschaft. Ein plattdeutsches Liebesgedicht mit einer weltschmerzlichen Pointe — das ist so ein Leckerbissen für sie. Damit haben sie auch im Plattdeutschen den Grad gefühlvoller Verlogenheit erreicht, bei dem sie in Rührung schwelgen. Im allgemeinen aber lieben sie das Plattdeutsche nicht und bejammern Schleswig-Holstein als ein „prosaisches" Land. Es ist einer der größten Vorzüge meiner Heimat, daß die „Poetischen" sich an ihr ärgern. So ein Bauer, der sich nur für Viehzucht, Butterpreise, Meiereiwesen und Dungstoffe interessiert, ist ihnen ein Greuel. Daß er nicht nur intellektuell und wirtschaftlich, sondern auch ästhetisch gesehen weit über ihnen steht, ahnen sie nicht. Ein Bauer, der sich über einen jütischen Hengst, oder über seinen Hühnerhund oder über ein blankes Rind freut, ist der Kunst so wohlgefällig, wie die „Poetischen" ihr ein Greuel sind, was nicht wenig sagen will. Aber natürlich: so ein Bauer flennt nicht, weil es Herbst wird, sondern zieht warme Kleider und Schmierstiefel an. Er deklamiert auch nicht, wenn der Frühling kommt, sondern interessiert sich höchstens etwas lebhafter für die kleine Fieken, die ihm noch schmucker und lustiger vorkommt als im grauen Winter. Geht ihm einmal etwas schief, verpufft er seinen Schmerz nicht in weltschmerzlichen

Raketen, sondern beißt ihn in sich hinein und kann sehr grob werden, wenn jemand an die wunde Stelle rührt. Das alles ist nun zwar menschlich und echt, aber eben darum im höchsten Grade „unpoetisch". Alles Echte ist den „Poetischen" ein Greuel, sei es nun eine echte Wiedergabe des Lebens oder ein echter Ausdruck der Innenwelt. Das letztere ist ihnen mindestens ebenso verhaßt wie das erstere. Wenn im Theater melodramatisch gelispelt wird, oder wenn in einer Mondscheinszene ein schemenhaftes (beileibe kein wirkliches) Liebespaar seine ätherischen Wonnen der keuschen Luna anvertraut: dann gehen die „Poetischen" auf wie Butterteig. Wenn da oben aber einmal ein menschliches Wesen seinen Schmerzensschrei ausstößt, weichen sie entsetzt zurück. Fi donc — das ist Natur, und dann nennen sie den Dichter roh oder zuchtlos oder unsittlich, wie es gerade kommt. Ohne Spur von eigener Natur, sind sie in allem und jedem die Papageien ihrer „Dichter". Da diese Geister nun selbst Papageien sind, stellen sie sich als Papageien von Papageien dar, wonach ich sie einzuschätzen bitte.

Leider sind sie in der Welt sehr zahlreich vertreten. Man betrachte einmal die Auflageziffer von Julius Wolf oder einem anderen „poetischen" Poeten. Wenn man die Backfische abzieht, aus denen mitunter ganz vernünftige Wesen werden können, bleiben die „Poetischen" zurück. Sie zählen

nach Tausenden, verheeren den Geschmack und verletzen durch ihre bloße Existenz jeden natürlichen Menschen. Ob man sie nicht kasernieren könnte?

Ist das Drama wirklich die höchste Kunstform?

Im allgemeinen nimmt man es ja an. Aber gerade dieser Umstand berechtigt zu einem gewissen Mißtrauen. Die Ansichten, die in der Ästhetik allgemeine Geltung haben, sind immer etwas verdächtig. Eine Ansicht braucht lange Zeit, um durchzudringen. Wenn sie dann durchgedrungen und allgemein geworden ist, hat sich in vielen Fällen die Zeit verändert und sie ist falsch geworden. Eine Ansicht konnte zu Schillers Zeiten richtig und kann heute hinfällig sein. Eine Kunstform kann in einer Periode als die höchste erscheinen und ihr Glanz kann verbleichen, wenn sich in späteren Tagen andere Kunstformen neu entwickeln. Das Dogma von der Überlegenheit der dramatischen Form lehnen wir darum zunächst ab und werfen die Frage der Überschrift auf.

An und für sich ist die Antwort uns völlig gleichgiltig. Schließlich geraten sich nur Doktrinäre um derartige Dinge in die Haare. Im Leben kommt es ja doch immer darauf an, was in dieser oder jener Form geleistet wird. Der Lyriker Liliencron ist beispielsweise zehn mal soviel wert, wie der Dramatiker Wildenbruch. Jeder Künstler wird schaffen und muß schaffen, als wenn seine Form die höchste wäre. Dabei steht sich die Kunst am besten und das Publikum schließlich auch.

Wir fragen also nicht um der theoretischen Antwort willen; wir fragen einfach, um zu fragen. Nicht auf das Resultat, auf die Untersuchung kommt es uns an, nicht auf das Ziel, nur auf den Weg. Die Untersuchung zwingt zum Vergleich; der Vergleich zur Vertiefung in die Formen, und so wächst uns vielleicht diese oder jene Erkenntnis zu. —

Hegel ordnet die Künste nach dem Reichtum der Ausdrucksmittel. Kann man innerhalb einer bestimmten Kunst die einzelnen Formen nach demselben Prinzip ordnen? Ich glaube nicht. Jede Form der Malerei nimmt Teil an den Ausdrucksmitteln dieser Kunst, das Stillleben so gut wie das historische Bild, die Landschaft wie das Porträt. Über die Sprache gebietet der Lyriker wie der Dramatiker, der Novellist wie der Romancier. Auf den Stoff kommt es an. Der Lyriker giebt uns sein Ich. Wie wechselvoll es

aber auch ist, wie gewaltigen Raum seine Seele auch bietet, wie hoch er steigen und wie tief er fallen kann — der Dramatiker giebt mehr. Er giebt zunächst im Helden ein Ich, das wenigstens nicht durch die dramatische Form verhindert ist, so gewaltig zu sein wie nur immer ein Lyriker. Ich erinnere an Hamlet. Daneben giebt er aber auch andere Individuen, unter Umständen einen ganzen Reichtum an Menschen. Der Novellist giebt ein Menschenschicksal, die aufsteigende und absteigende Entwickelung eines Charakters, die Geschichte einer Seele. Das alles giebt der Dramatiker im Helden auch; aber seine Form verlangt noch mehr von ihm. Er darf nicht — wie der Novellist — mit dem einzelnen Schicksal aufhören; er darf nur damit anfangen. Er muß das einzelne Schicksal dem allgemeinen Schicksal unterwerfen, das Individuum der Welt, den Einzelnen der Gesamtheit. Er muß seinen Konflikt gleichsam „unmittelbar an die Sterne hängen". Über seinem Helden darf nichts walten, als was über allen waltet. Sein Tod darf nichts Zufälliges, nichts Individuelles sein — er muß jedem drohen. Das Schicksal des Einzelnen bekommt den Hintergrund der Welt. —

Fragt sich, ob eine andere Form dieselben Forderungen stellt, oder wenigstens stellen kann. Ich meine der Roman, wie er sich in unsern Tagen entwickelt hat, kanns. Daß er ein Bild

der Welt geben soll, ist ja eine allgemeine Forderung. Es ist dann aber nicht einzusehen, warum er nicht auch das Einzelschicksal der Notwendigkeit sollte unterwerfen können, warum er die ganze Tiefe der Tragik nicht zu fassen vermöchte. In der Form liegt nichts, das dem widerspräche. Meines Erachtens kann es sogar die Novelle in ihren tiefsten Erscheinungen und es geht daher nicht an, dem Drama um seines hohen Vorwurfs willen einen bevorzugten Platz einzuräumen. Mindestens der Roman kann denselben Vorwurf in einem großen und machtvollen Stil behandeln. Die Novelle wird, selbst in ihrer genialsten Form, an Größe dem Drama weichen müssen. Der Roman hat auch das nicht nötig.

Dazu kommt, daß die Form des Romans vor derjenigen des Dramas manches voraus hat. Sie kann den Schauplatz der Handlung geben, wie es selbst der genialste Dramatiker nicht vermag. Sie hat für die Schilderung mehr Raum und mehr Farben zu Gebote. Ob die Handlung in Sibirien, in der Petersburger Aristokratie, in Prostituirtenvierteln oder unter Fabrikarbeitern spielt — gleichviel, wir lernen alles kennen, als wenn wir es erlebten. Wir sind unsichtbar unter all diesen anwesend. Wir kennen ihre Wohnungen, ihre Zerstreuungen, ihre Equipagen, ihre Theaterlogen, ihre galanten Verbindungen, ihre Vermögensverhältnisse, ihre Herkunft — alles.

Man versuche einmal den unermeßlichen Inhalt der modernen Großstadt in einem Drama zu fassen, wie er so oft in einem Roman gefaßt worden ist. Oder man versuche es lieber nicht, wenn man sich keine Niederlagen holen will. Auch den Stimmungen der Natur gegenüber ist der Roman besser gestellt. Weiter kann er das Geäder einer weitverzweigten Handlung ruhiger und aufmerksamer aufdecken als das Drama. In der Charakteristik kann er psychologische Analysen bieten, die sich kein Dramatiker gestatten dürfte, ohne daß ihm seine strenge Form unter den Händen zerflösse. Und er kann — wohlgemerkt — doch dem höchsten Vorwurf gerecht werden. So liegt es freilich nahe, den Roman am höchsten zu stellen, und ich persönlich habe es lange Zeit hindurch gethan.

Ich bin indeß davon zurückgekommen. Bei näherer Untersuchung wird sich ergeben, daß gerade die genannten Vorzüge des Romans die Form zu einer minderwertigen machen. Gerade weil sie dem Drama fehlen, wird seine Form so streng, daß die höchsten künstlerischen Fähigkeiten erfordert werden, um ihre Gebote zu erfüllen und doch die tragische Erschütterung zu erreichen.

Der höchste Vorwurf der Kunst ist der Mensch. Der kühnste Gedanke sein Verhältnis zur Ewigkeit. Das Drama umfaßt den tiefsten Inhalt des Lebens und weist in der Darstellung zugleich

den Dichter ganz und ausschließlich auf den höchsten Vorwurf der Kunst, auf den Menschen an. Aus diesem Gedanken nun kann die alte Ansicht von der Überlegenheit der dramatischen Form neues Leben gewinnen. So streng verfährt keine andere Kunst mit ihrem Zögling, so unerbittlich raubt keine andere ihm alles Beiwerk, um ihn auf das schwierigste zu beschränken. Der dramatische Lorbeer ist schwer zu erreichen, aus welchem Grunde sich auch so manche tüchtige Epiker den Hals brechen, wenn sie nach ihm steigen. Um in der Gegenwart zu bleiben, erinnere ich an Heyse. Umgekehrt haben manche Dramatiker epische Lorbeeren gepflückt. Ich nenne auf gut Glück: Kleist, Anzengruber, Ludwig, Björnson. Auch Hauptmann hat einige wertvolle novellistische Studien geliefert.

Für den Dramatiker giebt es nicht einen Nebenpfad, der bequem zu wandern wäre. Er hat sein Motiv, seinen Stoff und ist darauf ganz und ausschließlich angewiesen. Er kann nicht in Betrachtungen abbiegen und gelegentlich abstrakt sagen, was er zu sagen hat. Er muß alles darstellen. Er kann nicht durch stimmungsvolle Schilderungen gefangen nehmen und sich so über lange Strecken hinweghelfen. Immer wieder ist er auf den Reichtum des Motivs angewiesen, jede Abirrung bringt ihm Gefahr, vor allem im Theater, aber auch bei der Lektüre. Das aber

fordert einmal eine strenge Vertiefung in den Stoff, die keiner andern Form wesentlich eigentümlich ist und zum andern eine ebenso strenge Konzentration des Ausdrucks. Er muß manches fallen lassen, was dem Roman dienen könnte und darf um nichts weniger sagen.

Alles Beiwerk, alles Um und Bei, alle Hilfsmittel fallen fort. Er bleibt immer — auch in den Episoden — auf das eine angewiesen, das in der Kunst das höchste ist: auf die Darstellung des Menschen. Alles was er zu sagen hat, muß er durch dieses Medium sagen. Er kann nur reden, indem seine Menschen sich entfalten. Alles setzt sich bei ihm in Äußerungen der menschlichen Seele um und so muß er freilich in jedem Augenblick die höchste künstlerische Fähigkeit bethätigen. Eben weil alles — bis auf den Menschen — fortfällt, überdauert das Drama seine Zeit am längsten. Betrachtungen werden unverständlich, Schilderungen verschwinden mit den geschilderten Zuständen, aber der Mensch bleibt, sofern in dieser Welt des Wechsels überhaupt von etwas bleibendem die Rede sein kann. Die strenge Form des Dramas ist zugleich die unvergänglichste.

Die moderne Auffassung des Tragischen.

Die klassische Ästhetik hat uns einen fest umrissenen Begriff des Tragischen überliefert. Eine Persönlichkeit läßt sich im Kampf um ein Sympathie erweckendes Ziel zu einer unsittlichen Handlung hinreißen. Sie wird dadurch mit Schuld belastet, doch muß diese, um tragisch zu sein, — nach Lotze, „Geschichte der Ästhetik in Deutschland" p. 668, — „mit dem zusammenhängen, was an dem verhängnisvollen Handeln berechtigt ist, nicht eine leicht vermeidliche That der Willkür sein, sondern ein unvermeidlicher Fehl, zu dem den endlichen Geist die Mängel seiner Endlichkeit eben in seinem gerechten Streben hinreißen". Durch ein solches Handeln aber wird die sittliche Weltordnung gestört. Ein Einzelner hat sich vermessen, mit frecher Hand in die allgemeine Vernunft hineinzugreifen, um sie nach seinen besonderen Zwecken zu zwingen. Die Welt ist aus den Fugen und

muß durch die Bestrafung des tragischen Verbrechers wieder eingerenkt werden. Es liegt in der Natur der Sache, daß eine Persönlichkeit, die sich zu solchem Handeln hinreißen läßt, von mächtigen Impulsen bewegt wird. Es ist, um mit Hegel zu reden, das Vorrecht großer Seelen, so schuldig zu werden. Wenn daher das vernichtende Strafgericht hereinbricht, werden wir von tiefen Mitleid bewegt, andererseits aber sehen wir die sittliche Weltordnung triumphieren, die auch der Beste nicht ungestraft durchbrechen darf, und durch unser erschüttertes Gemüt rinnt mild und versöhnend das Bewußtsein, daß die vernünftige Weltordnung wiederhergestellt ist. Eine machtvolle Persönlichkeit also, ein Verbrechen gegen die allgemeine Weltordnung und endlich die Sühne desselben durch eine höhere sittliche Macht — das sind nach der klassischen Auffassung die Kriterien des Tragischen. Aber auch ästhetische Begriffe sind dem großen Entwicklungsprozeß unterworfen, der die Geschichte der Menschheit ausmacht. Formeln, die in den Tagen Schiller's einen vernünftigen Sinn hatten, sind in den Tagen Ibsen's leer, ihr Inhalt läßt sich den neuen litterarischen Erscheinungen nicht mehr aufdrängen; sie versagen den kritischen Dienst. Es genügt, sich eine einzige moderne tragische Dichtung zu vergegenwärtigen, um sich der Unzulänglichkeit der alten tragischen Auffassung bewußt zu werden.

In seiner Novellensammlung „Aus ländlichen Hütten" erzählt uns zum Beispiel Henrik Pontoppidan das ergreifende Schicksal eines kleinbäuerlichen Ehepaares, das fern von der Welt und fern sogar vom nächsten Dorf auf einem einsamen Felde Dänemarks wohnt. Mann und Frau waren ursprünglich Armenkinder, denen von einer hartherzigen Gemeindepflege schon im Beginn ihres Lebens übel mitgespielt wurde und die dann später, dem Los ihrer Klasse entsprechend, im harten Dienste der Herrenhöfe frohnden mußten. In ihrem armseligen Dasein gab es einen leuchtenden Traum, der all' ihre Hoffnungen auf Glück und Wohlergehen umschloß: es war der Gedanke, dereinst freie Leute auf freier Erde zu sein. Durch übermenschlichen Fleiß und untermenschliche Lebensweise gelang es ihnen auch nach langen, unsäglichen Mühen, von der Lohnarbeit zum Besitz einer kleinen Käthnerstelle hinaufzusteigen. Und im Laufe der Jahre gelang es ihnen weiter, die Schulden abzutragen, die auf dem Besitz ruhten, und endlich — in ihrem Sinne — freie Menschen zu werden. Aber gerade um diese Zeit, als ihr leuchtender Traum eine bescheidene glückliche Wirklichkeit werden sollte, wurde die Frau von einer Krankheit befallen und mußte ins Kreiskrankenhaus gebracht werden. Nach einigen Tagen bereits konnte der Mann sie wieder zurückholen, — aber sie ruhte als Leiche in einem langen

schwarzen Sarg. Bald darauf wurde sie begraben und der Pastor sprach warm über die schönen Worte der heiligen Schrift: „Die Gnade des Herrn ist über alle Maßen."

Für den Zögling der klassischen Ästhetik entsteht dieser Tragödie der Hütte gegenüber nun zunächst die bange Frage: Was haben diese Leute gethan; wodurch haben sie in ihrem armen Leben, wie es die klassische Tragödie fordert, die allgemeine Vernunft gestört? — Und wenn er ein leerer Tropf ist, der es liebt, sich in seiner Schulweisheit selbstgefällig zu spiegeln, wird er sein ästhetisches System vielleicht retten, indem er folgert, daß diese Novelle gar nicht tragisch sei — analog jenem Engländer, der einmal, als er einen in seinem Bädecker verzeichneten Berg nicht finden konnte, erklärte: die Landschaft ist nicht richtig! — Aber mit der tragischen Natur der Novelle von Pontoppidan hat es schon seine Richtigkeit, und wer dieselbe aus unserer Reproduktion nicht schon unmittelbar durch das Gefühl als eine Thatsache erkannt hat, wird sich hoffentlich durch unsere Reflexion auf dem Umwege des Denkens überzeugen lassen.

Es liegt zu Tage, daß hier die „Schuld" und ihre Sühne durch die unerbittliche „sittliche Weltordnung" fehlt, und empor wächst die Frage, was noch zurückbleibt, um uns jene Befriedigung zu gewähren, die nun einmal wie ein milder ver-

söhnender Strom mitten durch alle Schauer der tragischen Erschütterung rinnen muß. In diesem Falle: was bleibt zurück, um uns das Schicksal der armen Käthnerleute tragisch zu verklären? Was soll uns daran erheben, daß eine Bauernfrau an der Schwelle eines bescheidenen Glückes einer Krankheit zum Opfer fällt, von der wir nicht wissen, woher sie stammt, deren Namen wir nicht einmal kennen? Was soll dieser Jammer in der Kunst und vor allem, was in der tragischen? Wäre es nicht besser, diesen Sterbefall in das Kirchenbuch einzutragen, anstatt in die Bücher der Dichtung? Warum uns dieses grausame Stück Leben vorführen und uns beweisen, daß der Tod mitunter ein Mörder ist? Wo liegt hier der tragische Gedanke, der uns einen Tiefblick in den Zusammenhang der Dinge eröffnen und unseren Schmerz durch ernstes Denken kühlen soll?

Er liegt in der ehernen, unabänderlichen Notwendigkeit, mit der sich hier die Gesetze der Natur, ohne Rücksicht auf Menschenfreud und Menschenleid, in einem ergreifenden Schicksal manifestieren. Von der Stirne jedes Lebendigen leuchtet mahnend und ernst das Zeichen des Todes. Alles Leben ist unter bestimmten Bedingungen entstanden und geht unter anderen zu Grunde. Was wäre unser Denken, wenn sich die Gesetze der Natur durch das Schicksal armer Käthnerleute zu einer Ausnahme bewegen ließen? Was wären wir, wenn

sich diese Gesetze nicht unbeeinflußt, ehern, notwendig vollzögen, wenn sie und damit alle Resultate unseres Denkens aufgehoben werden könnten! Zu was für Marionetten würden die Menschen! Zu was für einer Farce das Leben — mit artigen und unartigen Kindern, süßem Lohn und gelegentlichen Rutenhieben! Das also ist die Erwägung, die uns den Inhalt unserer Novelle tragisch erscheinen läßt: aufs neue wird uns bestätigt, was bereits seit langem als Erkenntnis in unserem Verstand ruhte, daß nämlich die Gesetze der Natur sich auch nicht von dem rührenden, übermenschlich arbeitsamen Leben von Kleinbauern bestimmen lassen, und aus diesem Gedanken rinnt eine tiefe Befriedigung, weil er uns die Gewißheit giebt, daß sie überhaupt nicht gesprengt werden können, daß wir mithin davor gesichert sind, aus dem Bann allmächtiger, aber constanter Gesetze in ein wirres Chaos von Zufälligkeiten hinausgeworfen zu werden.

Unverrückbar und fest ruht das Universum in seinen Angeln. Gerade das Zufällige, das individuell Unverschuldete in dem Sterben der Bauernfrau ist eine tiefbegründete Notwendigkeit, ohne die in unserem Denken die Welt aus ihren Fugen gehen würde. Wir wissen, daß wir dem unterworfen sind, was allem Leben gemein ist. Wir wissen, daß es nicht anders sein kann und beugen uns.

Wie sehr das erhebende Moment in dem Erkennen der naturgesetzlichen Notwendigkeit liegt, läßt sich indirekt beweisen, indem man statt der vernichtenden Krankheit einen Mörder in die Novelle einschaltet: es bleibt dann eine einfache Verbrechergeschichte zurück, weil unser Gefühl in dem Zufälligen eines Mordes nichts Versöhnendes zu finden vermag. Und wie sehr der Dichter, wenn auch unbewußt, in seinem Schaffen von den soeben dargelegten Gedanken beherrscht wurde, läßt sich aus einem zweifachen Umstand erkennen. Er hat einmal sorgfältig vermieden, uns Näheres über Herkunft, Natur und Namen der Krankheit mitzuteilen; das ganze Sterben der Bauernfrau ist mit einem gewissen geheimnisvollen Dunkel umwoben, wodurch selbstverständlich das Individuell-Unverschuldete ihres Todes und damit das rücksichtslose Walten der Naturgesetze in unserem Bewußtsein nur umso stärker lebendig wird. Und er hat zweitens mit außerordentlich feiner Ironie seine Novelle in den Satz ausklingen lassen: „Die Gnade des Herrn ist über alle Maßen." Wenn dieser Satz aus seiner ironischen Umkehrung in direktes Deutsch übertragen würde, müßte er ungefähr lauten: „Der Wille des Herrn kann auf uns arme Menschen nicht die geringste Rücksicht nehmen", was offenbar nur ein negativer Ausdruck für das rücksichtslose Walten der Gesetze wäre.

Unsere Auslegung hat der Novelle in der

That nicht den leisesten Zwang angethan. So wunderlich also spielt die historische Entwicklung mit ästhetischen Begriffen! Aus den Helden der klassischen Trägödie ist ein gedrücktes Kleinbauernpaar geworden, aus der „sittlichen Weltordnung“ blind wirkende Mächte, die auch nicht im leisesten von Sittlichkeit beeinflußt sind, und aus der tragischen Schuld — die tragische Unschuld.

Man könnte einwenden, daß auch die klassische Tragödie durch die Darstellung eines notwendigen Untergangs ergreife, daß mithin im Wesen des Tragischen keine Veränderung stattgefunden habe. Aber man würde damit in die Irre gehen. Die Notwendigkeit der klassischen Trägödie war eine ideelle, ein Postulat der sittlichen Weltordnung, und wo die Wirklichkeit diese Forderung nicht honorieren wollte, half man mit Gift und Dolch, mit dem Henkerschwert der poetischen Gerechtigkeit ein wenig nach, und das Denken schöpfte genügende Ruhe aus dem Bewußtsein der ideellen Notwendigkeit — was auch dem Stande einer Weltanschauung, die die Wirklichkeit aus einer Idee ableitete, vollkommen entsprach. Die klassische Tragödie brauchte eine moralische Belastung; sie setzte eine die „allgemeine Vernunft“ störende Aktion und damit ein individuelles Handeln voraus, das einen Helden notwendig machte.

Was wir dagegen sehen wollen ist keine

ideelle, sondern eine wirkliche Notwendigkeit, eine Notwendigkeit realer Kräfte, die „jenseits von Gut und Böse" wirken, eine Notwendigkeit schlechthin. Der Mensch in der modernen Tragödie braucht durch kein Handeln schuldig zu werden; er braucht überhaupt nicht zu handeln; die tragische Vernichtung kann bei vollständiger Passivität eintreten, wie z. B. in unserer Novelle von Pontoppidan. Aber die klassischen Tragödien wirken doch auf uns! Und wie ist das möglich, wenn ihr tragischer Begriff nicht mehr der unsrige ist? Die Werke des toten Schiller sind doch noch heute auf der Scene lebendig, reden heute noch eine machtvolle Sprache, ergreifen, erschüttern, rühren ... gewiß, aber trotz ihrer unmodernen Auffassung und Darstellung des Tragischen.

Durch die Jamben Schillers glüht eine feurige Leidenschaft, die uns mit fortreißt; die tragische Empfindung, die seine Seele weitete, ist der unsrigen gleich; aus ihr heraus werden dieselben Bilder, dieselben Laute des Schmerzes, der Ohnmacht, der Erschütterung geboren, die uns ergreifen, mit einem Wort: die machtvolle Menschennatur Schillers, die in seinen Scenen offenbar wird, überwältigt uns — auch wenn die Totalität der Tragödie uns nicht mehr genügt. So gewiß aber Schiller uns bezeugt hat, daß die antike Tragödie ihn bis zu einem gewissen Grade kalt ließ, so gewiß ist es, daß auch wir seinen Tragödien gegenüber nicht

zur tiefsten Empfindung des Tragischen kommen, deren die moderne Menschennatur fähig ist. Wenn diese Empfindung eintreten soll, wollen wir die harte Notwendigkeit sehen, die auch über menschliches Recht rücksichtslos hinwegschreitet.

Was uns z. B. in dem Schicksal der „Weber" ergreift, ist ihr unendliches Recht, das uns vielleicht gerade in dem Augenblick am tiefsten rührt, in dem die armen Teufel, von Fusel und Hoffnung trunken, Herrn Dreißiger einige Spiegelscheiben entzwei schlagen und seine würdige Ehehälfte in eine Ohnmacht stürzen. Und was sie zu Fall bringt, ist die leidige Thatsache, daß auf der Seite des Unternehmertums die größeren Bataillone sind. Und was uns endlich erhebt, ist die Erkenntnis, daß auch die historische Entwicklung sich in bestimmten Bahnen bewegt, daß auch den Umänderungen im gesellschaftlichen Organismus ein bestimmtes Gesetz zu Grunde liegt, in dem unser Geist Ruhe und Trost finden kann, wenn ihn die widerlichen Erscheinungen des Tages verwirren und quälen — das Gesetz nämlich, daß eine soziale Schicht (Klasse) nimmer siegen wird, wenn nicht hinter ihrem Recht zugleich auch die Macht steht. Und wenn uns gegenüber der unerhörten Niederlage der „Weber" mit Othello das Gefühl überkommt, „als müßte jetzt eine ungeheuere Verfinsterung sein an Sonn und Mond und rings der bange Erdball vor Entsetzen beben" — dann

rinnt durch die erschreckten Tiefen unseres Schmerzes wie eine geheime Beruhigung der Gedanke, daß trotz alledem die Welt nicht durch einen ungeheueren Frevel aus ihren Angeln gerissen ist, daß trotz alledem das Schicksal der Menschen nicht der Willkür der Machthaber anvertraut ist, daß die Weber fallen mußten, und daß sie vor einer historischen Notwendigkeit und nicht vor Herrn Dreißiger und seinen Kreaturen fielen. In dem schlesischen Weberdorf wird der Gang der Geschichte offenbar, und zwar nicht im verkleinerten Maßstabe, sondern in großen Zügen, mit allem Grausen und Schrecken, mit aller Unerbittlichkeit und Notwendigkeit, mit aller Erhebung und Befriedigung, die auch der wirklichen Geschichte eigen ist.

In den „Webern" finden wir den tragischen Begriff der dänischen Novelle wiederholt. Auch hier wieder sind die vom tragischen Schicksal Ereilten von rührender Bescheidenheit in ihren Forderungen, von unendlicher Langmut in ihrem Leiden, auch hier erfolgt die Vernichtung durch Machtfaktoren, denen selbst Schwärmer keine Sittlichkeit andichten können, auch hier wieder besteht die „Schuld" der „Helden" in ihrer Degeneration und ausgemergelten Kraftlosigkeit — also in Dingen, für die sie individuell gar nicht verantwortlich gemacht werden können.

Es würde zu weit führen, noch eine größere Zahl anderer modernen Tragödien in derselben

ausführlichen Weise zu behandeln, und es würde am Ende auch überflüssig sein. Wir wollen nur kurz mit einigen Worten auf Ibsens Gespenster verweisen und einen Irrtum zerstören, der geeignet ist, den Wert der erschütternden Dichtung herabzusetzen.

Man darf die Arbeit, wie es wenigstens teilweise auch in der litterarischen Kritik geschehen ist, nicht als eine dichterische Form des alttestamentlichen Satzes auffassen, der die Sünden der Väter an den Söhnen bis ins dritte und vierte Glied heimsuchen will. Es würde unserem modernen Empfinden wenig entsprechen, daß man aus einer Tragödie die Schuld tilgt, um sie in die Vergangenheit zu legen. Was wir sehen wollen, ist die gänzliche Abwesenheit der individuellen Verantwortlichkeit, das Walten der Notwendigkeit, aber es würde uns gar nichts nützen, daß man den Sohn von der Schuld entbindet, um den Vater damit zu belasten.

Ganz im Gegenteile würden wir das als eine besonders brutale Willkür empfinden, und unsere — um mit Schiller zu reden — Vernunft suchende Vernunft würde nichts finden, das sie befriedigen könnte. Um die tragische Wirkung eintreten zu lassen, muß auch die Schuld in der Vergangenheit in Notwendigkeit aufgelöst werden. Und der Dichter hat das in der That auch gethan. Frau Alving, die gewiß keine Schönfärberin ist, erklärt die Ausschweifungen ihres Mannes aus seinem gesellschaftlichen Milieu. Er hatte keinen

Beruf, er hatte nur eine Beschäftigung; er hatte keine Freunde, er hatte nur Bekannte — mit einem Wort: er lebte in einer Gesellschaft, die seinem Lebensdrang keine Nahrung gab und zudem die Freuden der sinnlichen Menschennatur in verkniffenem Pietismus ächtete. So verlor sich sein Lebensdrang in Schmutz und Laster. Die individuelle Verantwortung ist im gesellschaftlichen Zusammenhang aufgehoben, und wie sehr der Dichter mit seinem Rückblick in die Vergangenheit gerade das bezweckt hat, geht aus den Worten hervor, mit denen Frau Alving ihre Erzählung einleitet: „Nun sehe ich den Zusammenhang." Die „Gespenster" haben mit jenem oben erwähnten alttestamentlichen Satz so wenig etwas zu thun, als etwa ihr Wert von der Richtigkeit der Vererbungstheorie abhängt. Sie zeigen uns den tragischen Untergang eines an sich sympathischen lebenskräftigen Geschlechts in der Beschränktheit und durch die Beschränktheit der kleinbürgerlichen Welt. Ibsen hat wahrlich deutlich genug „das große freie Leben draußen" betont, um uns die soziale Natur der vernichtenden Macht erkennen zu lassen. Durch die verdammte Heuchelei des eingeengten Lebens wird Lust in Aussatz, Lebenskraft in Laster, reges Geistesleben in Wahnsinn verkehrt. Die lichtscheuen Geister der rückständigen Institutionen schleichen unheimlich durch die Welt und erdrosseln das Leben. Gespenster! —

In Björnsons „Über die Kraft“ begegnen wir gleichfalls der Anschauung, die das Tragische in der sozialen Notwendigkeit des Untergangs sieht. Der Held ist der Sohn eines wundergläubigen Priesters, ein Phantast des Willens, der in dem Wahne lebt, die alte historisch gewordene Gesellschaftsordnung an einem heißen Tage mit Dynamit auseinander sprengen zu können. Sein übermenschlicher Wille aber vermag die trägen Quadern des Gesellschaftsbaus nicht zu verrücken. Sein sozialer Gedanke, der sich von allem Irdischen losraisonniert hatte und in die unwirtlichen Höhen der Abstraktion hinauf geflogen war, fällt wie ein totgefrorner Adler herab. Und auch in „Florian Geyer“ endlich geht der Held nicht an einem sittlichen Defekt zu Grunde, sondern an den inneren Bedingungen der Bauernbewegung, an denen er doch sicher unschuldig ist. Kurz: wohin wir uns wenden, tritt uns ein tragischer Begriff entgegen, der uns nicht mehr durch die Sühne einer sittlichen Schuld erhebt, sondern durch die Erkenntnis einer unerbittlichen Notwendigkeit, die wie alle Notwendigkeit zugleich vernünftig ist und unser Denken befriedigt. Die Schuld interessiert uns nicht mehr, seitdem wir wissen, daß es so vielen Schuften wohlgeht. Menschen aber sterben sehen, an denen kein Makel haftet, und doch gegen ihren Untergang nicht rebellieren zu können, weil unsere Vernunft sich vor der Notwendigkeit desselben beugt:

das ist die Tragik der Modernen, und das ist ihre einfachste Formel: die mit tiefem Schmerz gemischte Erkenntnis einer noch tiefer begründeten, von sittlichen Wertschätzungen unabhängigen Notwendigkeit. Nicht Schuldige wollen wir sühnen sehen; was uns ergreift und erschüttert, ist die tragische Unschuld.

Selbstverständlich ist diese Veränderung in der Auffassung des Tragischen nicht ohne Einfluß auf das moderne Drama geblieben — mehr noch: die ganze Entwicklung desselben läßt sich nur aus ihr heraus begreifen. Die Worte des Dichters mußten durch unsern mit modernen Gedanken erfüllten Kopf hindurch; sie mußten daher auch eine Sprache reden, der unser Geist sich willig öffnet. Unsere strenge Forderung an die nirgends unterbrochene, unerbittliche Kausalität des tragischen Vorgangs mußte das Charakterdrama zum ausschließlich herrschenden machen. Das Aufdecken aller Triebfedern, das Bloßlegen der ganzen unendlichen Kompliziertheit eines modernen Innenlebens, die Erläuterung aller menschlichen und sozialen Zusammenhänge konnte nur in dieser Dichtungsart stattfinden. Die auf einen Ton gestimmten Gestalten der klassischen Tragödie, die sozusagen erstarrte Ideen waren, wurden aus ihrer Einseitigkeit erlöst und in ein gesellschaftliches Milieu, in tausend von Beziehungen hineingesetzt, die alle ihre Eigenschaften schillern ließen. Damit war man aber beim Charakterdrama, wie

es heute von allen berufenen Dramatikern gepflegt wird, angelangt. Wer heute noch idealistische Trägödien schreibt, ist künstlerisch reaktionär. Er appelliert an Vorstellungen, die nicht mehr die unserigen sind, und seine Worte werden uns daher kalt lassen. Der Sieg des Charakterdramas war nicht der Sieg einer speziellen ästhetischen Richtung; er ruht auf den Umwälzungen im Denken der modernen Menschheit, und er ist daher unerschütterlich.

Es leuchtet ein, daß die Wandlung des tragischen Begriffs nicht ein Prozeß sein kann, der unabhängig und unbeeinflußt von der gesamten übrigen historischen Entwicklung erfolgt wäre. Im Gegenteil — die moderne Auffassung des Tragischen entspricht vollständig der modernen historischen Situation. Die Krisen der industriellen Periode haben auch in die härtesten Köpfe den Satz gehämmert, daß wir verantwortlich sind auch für das, was wir nicht verschuldet haben. Die Weltanschauung des klassischen Bürgertums, die die Freiheit in der Ungebundenheit des Individuums suchte und gemäß ihren historischen Bedingungen (Vernichtung des feudalen Zwangs) auch suchen mußte, war allerdings genötigt, auch die Last der Verantwortung, im Leben sowohl wie in ihren Tragödien, auf das Individuum zu legen. Wir aber, die wir durch den ökonomischen Individualismus so elend unter die Fuchtel gekommen sind,

wir forschen nach den ökonomischen Zusammenhängen im Schoß der Gesellschaft und suchen unsere Freihheit in der Solidarität aller Lebendigen zu begründen. Wir ertragen es nicht, in unseren Tragödien den Satz proklamiert zu sehen, daß Jeder nach seiner „Schuld“ und seinem Verdienst empfängt. Wir empören uns dagegen und pfeifen die elende Komödie aus. Wir betrachten den Menschen nicht mehr als ein auf sich selbst gestelltes Wesen; wir sehen ihn täglich dem sozialen Ganzen unterworfen und sehen die Notwendigkeit ernst und unerbittlich über seine Schwelle schreiten. Und vom ernsten Tragödiendichter verlangen wir, verlangt unser Gefühl, daß er uns diese Welt, die Welt der Notwendigkeit zeige. Jeder Versuch, uns die überlegene Selbständigkeit des Individuums aufzudrängen, verletzt uns. Notwendigkeit ist die letzte Forderung des modernen Gefühls.*)

---

*) Es ist sehr wohl möglich, daß der vorstehende Aufsatz bei diesem oder jenem Zweifel hinterläßt. Ich will auch gern Zweifel an der modernen Auffassung hinterlassen, wenn ich nur gleichzeitig Zweifel an der alten errege. Die ganze Frage würde ja im Grunde ein Buch für sich erfordern.

Historische Persönlichkeiten auf der Bühne.

Es ist eine Sehnsucht wach geworden in der Kunst unserer Zeit: die Sehnsucht nach Größe. Zumal im jungen deutschen Drama lebt und webt sie. Man kann keine Wallenstein-Aufführung besuchen, ohne von dem Gedanken an unsere moderne Dichtung etwas beengt zu werden. Man kann keinen Abend an der Tafel Shakespeares verbringen, ohne sich nachher in seiner jüngstdeutschen menschlichen Dürftigkeit wie ein Bettler vorzukommen. Man sehnt sich heraus aus dem Alltag und den Stücken des Alltags. Man möchte wieder die Gipfel besteigen, wo der Blick weit und frei ist. Man möchte endlich einmal nicht von einem Menschen, sondern von der Menschheit handeln. Man möchte endlich die Geschichten hinter sich lassen und Geschichte zeigen — gewaltige, Erfurcht einflößende Geschichte.

Der Rückschlag mußte kommen. Die sozusagen technischen Feinheiten des realistischen

Alltagsdramas sind nachgerade so billig geworden, daß selbst nüchterne Spekulanten sich damit schmücken. Es war ein Verdienst des jungen Dramas, daß es an Stelle des öden Gewitzels und der abstrakten Papiersprache einen lebendigen, atmenden Dialog setzte. Heute aber hat ein guter Dialog bereits aufgehört ein sonderliches Verdienst zu sein. Mit Hilfe des Dialekts (allerdings nur damit) vermag jetzt auch ein bescheidenes Talent oder ein kluger Virtuose einen Dialog zu schreiben, der sich von Menschen sprechen und hören läßt. Damit ist ein Fortschritt gemacht, aber das realistische Alltagsdrama hat auch ein Stück seiner Existenzberechtigung verloren. Ähnlich liegen die Dinge auch in anderer Beziehung, beispielsweise in Bezug auf die Milieuschilderung. Wer in einer epischen Dichtung ein Milieu lebendig und greifbar schildern will, muß immerhin etwas von einem Dichter in sich haben. In einer Bühnendichtung ist das anders. Hier genügt eine scharfäugige exakte Beobachtung, weil am Abend der Aufführung Regisseur und Dekorateur dem Schriftsteller die Mühe abnehmen, seine Aufzeichnungen greifbar zu machen. Es wird eben ein wirklicher intimer Salon oder eine wirkliche schmutzige Kellerwohnung hingestellt. Einige von den neueren Bühnendichtern haben ja im Hinblick auf diesen Zusammenhang in ihren Buchausgaben die Schilderung ganz und gar aufgesteckt. Statt eines be-

seelten Bildes geben sie uns einen nüchternen, mathematischen Grundriß der Örtlichkeit.

Daß aber damit die Milieuschilderung wenigstens zum gut Teil den Dichtern genommen und den Handwerkern in die Hände gespielt wird, liegt auf der Hand. Trotzdem ist die feinere Zeichnung des Milieus, die wir dem jüngstdeutschen Drama danken, natürlich ein Fortschritt, nur daß dieser Fortschritt eben heute so sehr allgemeines Gut geworden ist, daß er aufhört, dem Alltagsstück Existenzberechtigung zu gewähren. Mit der Charakteristik ist es nicht viel anders. Es bleibt selbstverständlich immer ein Vorrecht des Dichters, wirkliche Menschen auf die Beine zu stellen. Die Mittel aber, die unsere Jüngsten angewandt haben, dieses peinliche Aufzeichnen des peinlichsten Räuspern und Spuckens forderte geradezu zur Nachahmung heraus und ist denn auch in hundert Fällen der seelenlosen Nachahmung verfallen. Kurz und gut: die feine, intime, belebte Milieudichtung hat in der deutschen Litteratur ihre Mission erfüllt: sie hat Schule gemacht und damit einen Zustand der Übersättigung geschaffen, aus dem man sich hinaussehnt. Wir haben so lange im Feinen und Engen gelebt; wir möchten nun wieder ans Meer oder ins schaurige Gebirge.

Alle scheinen von dieser Sehnsucht erfaßt zu sein. Hauptmann versuchte es mit dem „Florian Geyer"; der kalte Effekthascher Sudermann hielt

die Konjunktur für günstig genug, um den ernsten „Johannis"stoff in „spannende" Scenen zu bringen, und Halbe vermaß sich, im „Eroberer" den Geist der Renaissance heraufzuzaubern. Alle haben es versucht und niemandem ist es gelungen. Hauptmann tröstete sich mit der bunten Poesie der „Versunkenen Glocke"; Sudermann wurde tiefsinnig und schrieb die „Drei Reiherfedern"; Halbe kehrte zu seinem alten Herde zurück. Das große Drama, die historische Tragödie blieb aus.

Einige Leute zogen daraus in allem Ernst den Schluß, daß ein historisches Drama in unseren Tagen nicht möglich sei, und das war keineswegs so paradox, wie es auf den ersten Blick aussehen mochte. Die Frage nach dem historischen Drama fällt nämlich mit der Frage nach dem Träger der historischen Handlung zusammen. Anders gesprochen: Die Frage nach dem historischen Drama ist mit der Frage nach dem historischen Helden identisch. Nun sind aber unsere Anschauungen über das historische Heldentum so von Grund aus neu geworden, daß uns die vorhandenen historischen Bühnenhelden (auch diejenigen der unsterblichen klassischen Dramen) in manchen Beziehungen fremd und verschollen und theaterhaft vorkommen. Von diesem Gefühl aus aber war kein allzulanger Weg zu der voreiligen Behauptung, daß unsere Zeit ein historisches Drama nicht vertrüge. Unsere Zeit verträgt natür-

lich sehr wohl ein historisches Drama, nur daß es eben ihr Drama sein muß und nicht das historische Drama einer untergegangenen Epoche. Es wäre in der That ein wunderlicher Zustand, wenn die eminenten Fortschritte, die die Geschichtswissenschaft gerade in unserem Jahrhundert zu verzeichnen hat, das historische Drama nicht vertieft, sondern vielmehr unmöglich gemacht hätten. Das Drama wäre dann nicht, was es thatsächlich ist, nämlich die tiefste Kunstgattung, die Menschen bekannt ist, sondern wäre vielmehr eine harmlose — oder je nachdem auch nicht harmlose — Schaustellung, die ein Publikum von Kindern oder unwissenden Erwachsenen verlangt. Jeder Blick in die Tiefen der Geschichte muß notwendig dem Drama zu gute kommen, das an Bedeutung und Größe wächst, je machtvoller es den Zusammenhang der Dinge zu entschleiern und das schreitende Schicksal darzustellen weiß. Nur muß natürlich ein historisches Drama, das moderne Menschen erschüttern soll, auf den Ergebnissen der modernen Geschichtswissenschaft beruhen, nicht aber auf den frommen Legenden früherer Tage oder gar auf einem durchaus nicht frommen, sondern höchst schäbigem Byzantinismus. Wer heute ein historisches Drama schaffen will, muß sich darüber klar sein, daß er nicht nur ein neues Drama, sondern zugleich einen neuen Stil zu schaffen hat. Das ist eben keine billige Forderung, die wir damit stellen, aber

die höchsten Lorbeeren sind nun einmal in der Kunst wie auf allen anderen Gebieten nur um den höchsten Preis zu haben. Fragt sich nur, wie der Stil des modernen historischen Dramas sich von demjenigen Shakespeares und Schillers zu unterscheiden habe. Um dieser Frage auf den Leib zu rücken, müssen wir zunächst die andere Frage beantworten: Wie sehen wir den historischen Helden?

Es sei einmal gestattet, negativ zu verfahren, indem wir zunächst feststellen, wie wir ihn nicht sehen. Wir sehen ihn nicht unbedingt, d. h. nicht als den Halbgott oder Übermenschen, der die Geschichte aus souveräner Machtvollkommenheit in seine Bahnen zwingt, während sie sonst vielleicht einen ganz andern Verlauf genommen hätte. Die Anhänger dieser Anschauung pflegen von sich anzunehmen, daß sie mit einem besonders tiefen Gefühl für die Erhabenheit und Würde der Menschennatur ausgestattet seien, nur daß sie leider mit ihrer Auffassung das Schicksal der gesamten Menschheit der grauenvollsten Willkür preisgeben, was sich uns mit der Erhabenheit der Menschennatur nicht eben leicht zu vereinigen scheint. In einer Zeit einfacher Verhältnisse, wo die Produktion für einen kleinen lokalen Markt arbeitete und genau geregelt war, mochte leicht die Illusion entstehen (und sie ist entstanden), als ob der Mensch in Freiheit die Erde beherrsche.

In unseren Tagen aber, wo die Abhängigkeit des Einzelnen von der „Konjunktur“ so handgreiflich ist, ist der Glaube an diese Freiheit und historische Unbedingtheit des Menschen gestorben. Krisen, Arbeitslosigkeit u. a. haben uns klar gemacht, daß wir im Zusammenhang eines Ganzen leben, das kein Einzelner zu zwingen vermag. Der Glaube an die Allmacht des Individuums ist tot und die Heldenverehrung im alten Sinne ist es damit auch. Daß die Geschichte ein Kampf der Klassen sei, ist tief ins moderne Bewußtsein gedrungen. Auch die Parteien, in denen der Heroenkult am meisten heimisch ist, untersuchen — inkonsequent genug — bei einer Wahl ihren Kandidaten nicht auf seine geistige Bedeutung oder sonstiges Heldentum, sondern fragen ihm sehr praktisch und sehr richtig den ökonomischen Katechismus ab. Sie handeln genau im Sinn der Geschichtsauffassung, die die Welt nicht aus einzelnen Menschen, sondern vielmehr die einzelnen Menschen aus der Welt ableitet. Daß sie dabei ihre politischen Thaten theoretisch verleugnen und gelegentlich Heroenbegeisterung agieren, hat zwar seine sehr guten Gründe, aber doch keinen, der unsere Anschauung zu widerlegen vermöchte.

Unsere Zeit sieht den Helden nicht mehr als den unbedingten Schöpfer der Geschichte; sie sieht ihn vielmehr als die zwar machtvolle, aber bedingte Persönlichkeit, die im letzten Grunde denselben

historischen Gesetzen untersteht, die allen Sterblichen gemein sind. Das mag heute eine unscheinbare Erkenntnis sein, weil sie Gemeingut so vieler geworden ist, aber es schlummern in ihr schwerwiegende ästhetische Folgen. Die Dichter, die die historischen Persönlichkeiten im Heroensinne nahmen, mußten im Menschen den Helden suchen. Sie mußten den Charakter, der ihr Vorwurf war, wachsen lassen, — so riesenhaft wachsen lassen, daß er den Sterblichen entschwand. Oder sie mußten ihn zu einer „verkörperten Idee" erfrieren lassen, wobei er dann wiederum als Mensch starb und den Sterblichen im Parkett fremd wurde. Dabei entstanden dann jene pompösen Helden, die sozusagen immer mit ihrem Lorbeerkranz spazieren gehen und auch dann in historischer Größe die Stimme rollen lassen, wenn sie mit ihrer Frau auf einige Stunden allein sind. Oder es entstanden jene eiskalten Typen, denen einer Idee zu Liebe das Blut abgezapft worden war, und die uns dann in ihrer Starrheit erschreckten. In diesem Stil ist heute kein Drama mehr zu schreiben. Die gestenreichen Helden ergreifen uns nicht, weil wir wissen, daß die Welt nicht von Gesten — und wären sie noch so pompös — bewegt wird. Die kalten Abstraktionen bleiben uns fremd, wie Geschichte, die auf eisige Formeln reduziert wurde, während wir Leben und Kampf und Wunden schauen wollen. Der moderne Dichter, der den Helden im Zusammen-

hang des Ganzen betrachtet und ihn abhängig weiß, wird anders schreiben müssen. Er wird — seiner Geschichtsauffassung treu und im geraden Gegensatz zu den Klassikern — im Helden den Menschen suchen und finden. Die moderne Geschichtswissenschaft entschleiert ihm Triebkräfte der Entwicklung, die man früher nicht kannte. Was sonst ein wirrer Wust von Zufälligkeiten war, löst sich in Notwendigkeit auf und empfängt damit die dichterische Weihe; denn das Drama hat es, so streng wie keine andere Kunst, mit der inneren Notwendigkeit des Geschehens zu thun. Auf dem tiefen Hintergrund dieser Notwendigkeit sieht nun der Dichter seinen Helden, umringt vom Kampf und Drang der sich widerstreitenden Kräfte. Er kann ermessen, was ihn emportrug und kann ermessen, was ihn hinunterschlang. Er kann demnach sein Verdienst würdigen und um seinen Untergang die bleiche Glorie der Tragik flechten. Den pomphaften Theaterhelden und kalte Abstraktionen braucht er nicht. Sein Held ist ein Mensch, der kämpft und leidet wie andere Sterbliche auch; nur daß er in einer Stunde handelt, in der schwere Entscheidungen fallen. Er blickt tiefer als andere, aber er braucht darum nicht (eben weil von ihm nichts Wunderbares verlangt wird) ins Über- und Unirdische zu wachsen, sondern kann den tieferen Blick mit der Fähigkeit des tieferen Leidens büßen. Er kann den kleinen menschlichen Dingen fern

sein und braucht doch nicht zu einem kalten Typus zu erstarren. Er bleibt — wie erhaben auch sein historischer Beruf sei — in jedem Betracht ein Mensch, der mitten im Leben stehen kann, weil ihm niemand die Verpflichtung auferlegt, das Leben selbst aus eigener Machtvollkommenheit zu schaffen. In diesem Stil, der notwendig mit der modernen Geschichtserkenntnis zusammenhängt, ist heute ein historisches Drama allerdings möglich; aber vorläufig schläft es noch den Dornröschenschlaf. —

Streitende Gedanken aus Hebbels kritischen Schriften.

Als Emil Kuh im Jahre 1867 zum erstenmal die kritischen Aufsätze Hebbels sammelte und herausgab, schrieb er in der Vorrede, daß nur ein verschwindend geringer Teil unter die Kategorie des Wertlosen, für den Tag Berechneten falle. Hebbel setze in den meisten Fällen, wenn er kritisch thätig sei, die ganze Kraft und den vollen Ernst seiner Natur ein. Der Kultus der Papierschnitzel sei bei ihm schon aus dem Grunde unmöglich, weil kein Material dafür vorhanden sei. Und in der That: wenn man den starken Band durchforscht, in dem die kritischen Schriften vereinigt sind, staunt man über die ungeheure Förderung, die die Wissenschaft der Kunst (im besonderen des Dramas) durch den gedankentiefen Dithmarscher erfahren hat. Vielleicht war niemals in einem Menschen so viel poetische Kraft und so viel scharfsinnige Erkenntnis ver-

einigt, wie eben in Hebbel, den man einmal ein „Gehirnraubtier“ genannt hat. Es ist auch wirklich etwas Dämonisches, etwas Wildes in der Art, mit der sein Geist — gleichsam im Sprung — die Probleme der Kunst packt und nicht losläßt, bis sie ihr Dasein als Probleme ausgehaucht haben und endgiltig besiegt sind. Die beste Ästhetik wird immer die sein, die von einem Dichter geschrieben wird, der zugleich Philosoph ist, und das eben trifft bei Hebbel, wenn auch nicht ganz, so doch in hohem Maße ein. Aus seinen Arbeiten spricht der Theoretiker, aber auch der sozusagen Praktiker, der uns nicht mit wesenlosen Spekulationen belästigt. Seine Worte befriedigen die Vernunft und lassen doch das Blut des Lesers schneller durch die Adern pulsen. Ein Künstler und ein Philosoph . . .

Zu dieser eigentümlichen Begabung Hebbels kam eine unerbittliche Strenge des Charakters, die ihm nicht gestattete — etwa um des lieben Brotes willen — auch einmal einen minderwertigen Aufsatz aufs Papier zu werfen. Man könnte versucht sein, solchen Charakter finster zu nennen, aber das Wort stirbt, noch eh' es geboren ist, wenn man die erschütternd wahren und ergreifenden Worte liest, mit denen er seine „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers“ schließt. Deutschland hat ohne allen Zweifel, sagt er, bedeutendere Dichter gehabt, wie ich bin; aber in einem Punkt

bin ich den größten meiner Vorgänger gleich: in dem heiligen Ernst und der sittlichen Strenge, womit ich meine Kunst ausübe, weiche ich keinem, und wenn ich auch nichts über meine Zukunft weiß, dies weiß ich, daß meine Zeit einer späteren gegenüber ihre eigene Moralität gar nicht ärger verdächtigen kann, als durch die Zweifel, die sie in die meinige setzt. — Nur wer selbst schaffender Dichter ist, weiß am Ende ganz zu empfinden, wie viel großartige Resignation hinter diesen Worten liegt. So spricht ein Mann, der mit der Welt des Erfolgs und des lauten Ruhms abgeschlossen hat, der alle holden Illusionen abthat und sich darein fand, für den Lorbeer und nur für den Lorbeer zu schreiben. Man muß Seelengröße haben, um das zu können, und eben dieser Seelengröße, die nur auf das Bleibende und Dauernde sah, die in die Unendlichkeit blickte und die Endlichkeit vergaß — eben dieser Seelengröße danken wir den eminenten Wert der Gedanken, die in den kritischen Schriften niedergelegt sind.

Aber es sind nicht nur wertvolle Gedanken, es sind auch streitende. Wie fast bei jedem Künstler war auch bei Hebbel die Theorie im letzten Grunde immer eine Verteidigung der eigenen Kunst. Seine Gedanken fallen wie schwertbewaffnete Männer in die Scharen der geschniegelten Modejünglinge ein; sie streiten mit furchtbaren Waffen gegen die Perfidie und Dummheit der Kritik; sie

räumen unerbittlich auf mit den seichten Vorurteilen, die das Gedeihen der Kunst verhindern. Sie streiten wie Krieger, die sich ihrer Unsterblichkeit bewußt sind.

Streitende Gedanken aber brauchen wir heute mehr denn je, und wir können Hebbels Gedanken wecken, weil die Feinde, gegen die sie ihre Schwerter kehren, heute noch leben und verhältnismäßig rüstig sind. Es ist betrübend, wie wenig die Situation sich seit den Tagen Hebbels zu Gunsten der Kunst geändert hat. Ich sage: wie wenig, und sollte am Ende lieber sagen: wie ganz und gar nicht. Denn die einzige Veränderung, die man wahrnehmen kann, besteht schließlich darin, daß — Hebbel fehlt.

Es begreift sich von selbst, daß wir aus den kritischen Schriften nur die Geister citieren, die gegen Mächte streiten, die auch uns bedrohen. Eine erschöpfende Darstellung ihres Gedankeninhalts können und wollen wir nicht geben. Wir wollen mit lebendigen Gedanken gegen die lebendige Unwissenheit und Bosheit kämpfen. Sollte dabei so etwas wie eine bissige Anmerkung zum „menschlichen Fortschritt" herausspringen, so liegt es in der Natur der Sache, nicht an unserem Pessimismus.

Das erste, an das erinnert werden muß, ist der hohe Beruf, den Hebbel dem Drama zuschrieb. Das Unglück ist nicht, ruft er einmal aus, daß man vom Drama zu viel, sondern daß man gar

nichts davon verlangt. Ach nein! Sie verlangen nichts vom Drama, die guten Leute, die die Stücke von Blumenthal, Dreyer und Fulda mit schmatzendem Behagen in sich aufnehmen. Sie wollen „kein tiefsinniges und unergründliches Lebenssymbol, sondern ein gemeines Lebensrätsel, das mit der gelösten Spannung in nichts zerplatzt, und außer stande, auch nur die dürftigste Seele für einen Moment zu sättigen, nichts erweckt, als den Hungerruf: was Neues! was Neues!" Ich sage euch aber, ruft Hebbel, ihr, die ihr euch dramatische Dichter nennt, wenn ihr euch damit begnügt, Anekdoten, historische oder andere, es ist gleich, in Scene zu setzen, oder, wenn's hoch kommt, einen Charakter in seinem psychologischen Räderwerk auseinander zu legen, so steht ihr, ihr mögt nun die Thränenfistel pressen oder die Lachmuskeln erschüttern wie ihr wollt, um nichts höher, als unser bekannter Vetter von Thespis her, der in seiner Bude die Marionetten tanzen läßt. Hebbel will mehr. Nur wo ein Problem vorliegt, hat die dramatische Kunst etwas zu schaffen. Nur wo die Welt aus ihren Fugen zu weichen scheint, um doch in einer höheren Idee ihre Einheit wiederzufinden, liegt ein dramatischer Stoff. Das höchste Genre der Kunst soll die Welt in ihrer Totalität spiegeln. Eben darum aber muß es eingreifen, wo ein Riß durch die Schöpfung zu klaffen scheint, wo der freche Aufruhr in den Himmel langt, um

die Allmacht herunterzuholen. Freilich: die Kunst darf sich nicht damit begnügen, einzugreifen, sie muß den Menschen aus dem furchtbaren Kampf der widerstreitenden Gewalten heraus und auf einen hohen Berg führen, so hoch, daß unter ihm das Gebrause der Welt verschwindet und er still hinausblickt in die schweigende Unendlichkeit. Das ist nicht wenig verlangt. Das ist vielmehr alles, was selbst vom höchsten Menschen verlangt werden kann. Um dieser hohen Forderung zu genügen, muß er die Welt, in der er lebt, ganz durchschauen und in ihrem Verhältnis zur Ewigkeit begreifen. Man messe einmal mit diesem Maß unsere neuere dramatische Litteratur, selbst ihre besten Talente, und man wird finden, daß wir arm sind. Ach, wir sind schon froh, wenn in einem Stück etwas Leben ist, wir verlangen gar nicht mehr das Leben. Wir müssen schon loben, wenn die Charakteristik gut und die Psychologie richtig ist, und doch stellte Hebbel die Dichter dieser Art auf eine Stufe mit den ehrlichen Leuten, die Marionetten tanzen lassen. O, es ist sehr gut, ungeheuer notwendig, sich mitunter aus der Nichtigkeit der Premieren in die unendliche Halle der Hebbelschen Gedanken zu flüchten.

Natürlich giebt es Leute (und heute wimmelt die Welt von ihnen), die bei den Worten Problem, Idee, Ewigkeit zusammenzucken, um bald darauf mit souveräner Dummheit allerlei Weisheit wie

„abstraktes Zeug, blutarme Ideendichtung" und ähnliches herunterzubeten. Bis zu einem gewissen Grad sind diese Philosophen ja zu entschuldigen. Sie denken sich das Verhältnis von Idee und Dichtung etwa so: Man nehme (wie es in den Kochbüchern heißt) eine Idee und stülpe darüber — wie über einen Besenstiel — einen Jambenrock, dann kröne man das Ganze — wie mit einem Cylinder — durch eine weise Schlußsentenz. Daß auf diese Weise nur eine künstlerische Vogelscheuche entstehen kann, versteht sich am Rande. Hebbel kannte seine Leute und hat darum ihre liebe Vogelscheuchentheorie gleich einer Abfuhr gewürdigt. Es handelt sich nicht, fügt er ausdrücklich hinzu, um ein allegorisches Herausputzen der Idee, nicht um die philosophische, sondern um die unmittelbar ins Leben selbst verlegte Dialektik. Er will nicht dargestellte Philosophie (niemand hat das blutiger gegeißelt als er), sondern realisierte Philosophie, was einen Unterschied ausmacht, auch wenn ihn die nicht begreifen mögen, denen die Philosophie ein Greuel ist, weil sie leider Nachdenken erfordert.

Auch für Hebbel sind — wie für die Modernen — die Charaktere das Wesentliche, die Fabel das weniger Wesentliche. Aber auch in diesem Punkt können unsere heutigen Dichter von ihm lernen. Er sieht keineswegs mit der souveränen Verachtung auf die Fabel herab, die heute zum guten Ton

gehört. Er schämt sich ganz und gar nicht zu fordern, daß der geistige Inhalt der Dichtung in einer spannenden Anekdote auseinander fallen solle. Damit will er erreichen — so wenig „übermenschlich“ ist dieses Genie —, daß auch die geistig Armen, die die eigentliche Handlung gar nicht ahnen, sich freuen können. Unsere modernen Dichter sind ja beträchtlich aristokratischer und sind stolz darauf. Das Wort „Volk“ pflegen sie mit einer Kälte herauszunäseln, um die ein preußischer „Jardeleutnant“ sie beneiden könnte. Der „rohe Haufen“ geniert sie durch seinen Geruch, und — wie Coriolan — hüllen sie sich in seiner Nähe schweigend in ihre Toga. Ich würde vor dieser Größe bewundernd niederfallen, wenn mir nicht eben einfiele, daß sie der Welt bisher nur die Pose, nicht auch die Heldenthaten Coriolans gezeigt haben. Und überdies will mich bedünken, daß Hebbel, dieser plebejische Sohn armer Eltern, doch am Ende mehr verlangt und den Kranz des Erfolges höher hängt, so daß die reservierte Würde der „exklusiven“ Poeten einen fatalen Anstrich von geistiger Ohnmacht erhält. Das mag ein respektloser Gedankengang sein; aber wer kann für die Fehler seiner Natur?

In dem Vorwort zur „Maria Magdalena“ macht Hebbel einem Vorurteil ein Ende, das leider auch heute noch vielfach verbreitet ist. Immer wieder tönt aus dem Publikum die Stimme:

Warum zeigt uns dieser oder jener Dichter das Leben nicht auch von der heiteren Seite? Warum führt er uns immer und immer wieder Menschen vor, die lasterhaft und schlecht sind? Warum reißt er immer die Gräber des Lebens auf? Die Welt birgt doch viel Gutes und Schönes! — Gewiß, meine Damen und Herren, das thut sie. Es fragt sich nur, ob sie für ihn das Schöne und Gute birgt. Man verkennt vollständig die Natur des poetischen Schaffens, wenn man glaubt, daß der Dichter seine Stoffe wählt. Er wählt sie so wenig, wie er seine Eltern, sein Vaterland oder seine Gemütsart wählt. Er erlebt seine Stoffe; sie sind sein Schicksal, dem er nicht entrinnt und nicht entrinnen kann. Oder besser: in seinem Schicksal liegen seine Stoffe beschlossen, und so wenig er seinem Schicksal entrinnt, so wenig kann er den Stoffen entfliehen, die es bedingt. Der Augenblick, in dem einem Dichter der Stoff aufgeht, ist das empfangende Stadium der Poesie. Dieses Stadium aber liegt tief unter der Schwelle des Bewußtseins und fällt manchmal in die dunkelste Ferne der Kindheit zurück. „Den Gevatter Handwerker mag man schelten, wenn er etwas bringt, was dem gnädigen Herrn mit vielen Köpfen nicht behagt, denn der wackere Mann kann das eine so gut liefern, als das andere, er hat sich, als er seine Anekdote auswählte, bloß im Effekt verrechnet, und für Rechenfehler ist jedermann ver-

antwortlich; dem Dichter dagegen muß man verzeihen, wenn er's nicht trifft, er hat keine Wahl, er hat nicht einmal die Wahl, ob er ein Werk überhaupt hervorbringen will oder nicht, denn das einmal lebendig Gewordene läßt sich nicht zurückverdauen, es läßt sich nicht wieder in Blut verwandeln, sondern muß in freier Selbständigkeit hervortreten, und eine unterdrückte oder unmögliche geistige Entbindung kann ebensogut wie eine leibliche die Vernichtung, sei es nun durch den Tod oder durch den Wahnsinn, nach sich ziehen. Man denke an Goethes Jugendgenossen Lenz, an Hölderlin, an Grabbe."

Man weiß, daß in unserer Zeit die Sehnsucht nach dem historischen Drama lebendig geworden ist. Einer nach dem andern von unseren jungen Poeten versucht, die Flügel zum Höhenflug zu spannen, bisher leider immer nur mit negativem Erfolg. Man ist des Kleinen und des Kleinlichen müde und rettet sich in die Geschichte hinein, um wieder zu Größe und Bedeutung zu kommen. In diesem Zusammenhang ist es interessant zu erfahren, wie Hebbel über das Verhältnis des Dramas zur Geschichte dachte. Er hat sich an mehreren Stellen darüber geäußert, zuerst in einer Schrift: „Mein Wort über das Drama", die später in einer Polemik gegen den dänischen Professor Heiberg noch eine tiefgreifende Erläuterung und Erweiterung erfuhr. Er fragt hier: Inwiefern muß

das Drama historisch sein? — und antwortet: „So weit als es dieses schon an und für sich ist, und als die Kunst für die höchste Geschichtsschreibung gelten darf, indem sie die großartigsten und bedeutendsten Lebensprozesse gar nicht darstellen kann, ohne — — die Atmosphäre der Zeiten zugleich mit zur Anschauung zu bringen." Man muß hier an die hohe Aufgabe denken, die Hebbel dem Drama zuschreibt. Er verlangt vom dramatischen Dichter, daß er seine Zeit durchschaue und in ihrem Verhältnis zur Ewigkeit ermesse. Wird diese Forderung erfüllt, entsteht allerdings ein Kunstwerk, das der Nachwelt gegenüber Geschichte ist. Von einem solchen Drama kann mit Recht gesagt werden, daß es „an und für sich" historisch sei und „als höchste Geschichtsschreibung" gelten darf. Völlig gleichgiltig ist es dabei, welcher Art der Stoff ist. Er kann modern sein, kann das Schicksal eines Tischlermeisters behandeln, ohne daß dadurch dem historischen Charakter des Stücks irgend ein Abbruch geschähe. Es ist eben nicht historisch in einem äußerlichen Sinne, nicht historisch durch den behandelten Stoff; es ist historisch an sich. Will man Hebbels Ansicht in eine knappe Formel bringen, kann man sagen: durch das Drama soll der Geist der Geschichte wehen; einen geschichtlichen Stoff braucht es nicht zu behandeln. — Hebbel bekennt sich ausdrücklich zu dem „nüchternen" Lessingschen Ausspruch in der Dramaturgie, „wonach der drama-

tische Dichter die Geschichte, je nach Befund der Umstände, benutzen oder unbenutzt lassen darf, ohne in dem letzten Fall einen Tadel oder in dem ersten ein spezielles Lob zu verdienen". Aus diesem Standpunkt ergiebt sich von selbst, daß er es — einmal einen historischen Stoff vorausgesetzt — mit der äußeren Geschichte nicht sonderlich genau nahm. Es kam ihm immer nur auf den Geist der Sache an. Von der „materiellen" Geschichte sprach er mit herber Verachtung: Es könne nicht die Aufgabe des Dramas sein, mit diesem verdächtigen Konglomerat von Begebenheiten, Skizzen und Gestalten-Schemen einen zweifelhaften Galvanisierungsversuch anzustellen, meinte er. Wenn wir aus all dem Gesagten für unsere Zeit eine Nutzanwendung ziehen wollen, muß es eine Warnung sein. Eine Warnung an unsere jungen Dichter, nicht dem Wahn anheimzufallen, als hätten sie uns Geschichte gegeben, weil sie einen historischen Stoff behandeln. Diese Warnung aber hat wiederum eine trostreiche Kehrseite. Man braucht nicht in die graue Vergangenheit zurückzufliehen, um ein historisches Drama zu schreiben. Das Schicksal eines Berliner Schusters, wenn man es sub specie aeternitatis betrachtet, giebt ein historisches Drama so gut wie das Schicksal Cäsars. Auf den geistigen Gehalt kommt alles an. Wenn unsere jungen Dichter bisher keine historischen Dramen lieferten, lag es nicht an ihren Stoffen, sondern an ihnen.

Es nützt nichts, daß sie in die Renaissance zurückfliehen: sie nehmen ihr kleines Ich ja mit. Man wird also gut thun, diese ganze Bewegung nicht zu überschätzen. Die neuen Stoffe thun es nicht. Es muß ein neuer Mann kommen. Und der wird vielleicht mit seinem Dichten ruhig in der Gegenwart bleiben. Jedenfalls kann er es, wenn er es will.

Zu den feinsten Gedanken, die sich in den kritischen Schriften finden, gehören meines Erachtens die Anmerkungen über das Leiden auf der Bühne. Der richtige Satz, daß nur Handlungen in das Drama gehören, erfährt von den „Theaterpraktikern" eine entsetzlich banausische Anwendung. Wo sich Gedanken und Empfindungen zeigen (und gehörten sie noch so fest zu dem eben sich abspielenden Vorgang!), fahren sie entsetzt zurück. Wir wollen Handlung, rufen sie, Handlung, Handlung, Handlung, d. h. Handlung im Sinne des Kolportageromans. Eine Flucht von Begebenheiten wollen sie sehen, die sie zerstreut, nicht aber wollen sie in die Tiefe einer Begebenheit blicken, um sich zu sammeln und ernst zu werden. In ihrem rohen Sinne ist schließlich, wie Hebbel richtig bemerkt, ein stillschweigend gezogener Degen der Höhepunkt aller Aktion. Aber, fügt er hinzu, Handlungen sind keine dramatischen Handlungen, wenn sie sich ohne die sie vorbereitenden Gedanken und die sie begleitenden Empfin-

dungen in nackter Abgerissenheit wie Naturvorfälle hinstellen. Und an diesem Ort nun spricht er die feinen Worte über das Leiden auf der Bühne. Alles Leiden, sagt er, ist im Individuum ein nach innen gekehrtes Handeln. Und weiter: Unser Interesse ruht mit ebenso großer Befriedigung auf dem Menschen, wenn er sich auf sich selbst, auf das Ewige und Unvergängliche im zerschmetterten Individuum besinnt und sich dadurch wiederherstellt, was im Leiden geschieht, als wenn er dem Ewigen und Unvergänglichen in individueller Gebundenheit Trotz bietet und dafür von diesem die strenge Zurechtweisung empfängt. In diesen Worten steckt eine bittere Kritik unseres jüngsten Dramas, das einem lächerlichen Pfennig-Realismus zuliebe so weit gegangen ist, den Monolog zu streichen. Den Monolog, in dem am ehesten das Leiden seine stille Feier hält, weil in ihm am ehesten jene Selbstbesinnung des Individuums eintritt, von der Hebbel redet.

In einem andern Punkt bestehen wir besser vor Hebbels Kritik: im Punkt der Sprache. Die Zeiten sind endgiltig vorüber, in denen der bekannte „leichte, flüssige Dialog“ ein kritisches Ideal war. Freilich: wenn es gilt, etwa eine Fuldasche Nichtigkeit zu rechtfertigen, holt die Clique noch immer die alten Phrasen hervor. Aber aus der Clique spricht nicht die Unkenntnis, aus ihr spricht das Interesse. Wir stehen in diesem Fall also nicht

vor einem ästhetischen, sondern vor einem sittlichen Manko, das wir hier übergehen dürfen. Im allgemeinen hat der Realismus durchgesetzt, daß man den Dialog nicht nach dem Salon beurteilt, sondern danach, ob er lebt und atmet. Hebbel spricht von einem zweifachen Verhältnis, in dem die Sprache zu den inneren Vorgängen eines Dramas stehen kann. Entweder die inneren Vorgänge leben und weben in der Sprache, oder aber es fehlt der organische Zusammenhang und die Sprache ist dann nur ein Bericht über die inneren Vorgänge. Also: die Sprache ist entweder die Sache selbst oder ein Bericht über die Sache. Das erstere ist der Fall jedes echten Dichters. Es leuchtet ein, daß gerade ihm die Glätte nicht leicht werden kann. Seine Sprache schwebt ja nicht frei über der Situation, sondern entwickelt sich in und mit ihr. „Bei jedem Schritt drängt sich ihr eine Welt von Anschauungen und Beziehungen auf, die zugleich rückwärts und vorwärts deuten, und die sie alle mitnehmen muß; die Lebensäußerungen kreuzen sich und heben sich auf, der Gedankenfaden reißt, bevor er abgesponnen wurde, die Empfindung springt um . . . und Rauhigkeit des Versbaues, Verwickelung und Verworrenheit des Periodengefüges, Widerspruch der Bilder erheben sich zu wirksamen und unumgänglichen Darstellungsmitteln, wenn sie auch dem oberflächlichen Blick, der nicht erkennt, daß auch das Ringen um Ausdruck Aus-

druck ist, als Ungeschicklichkeiten und Schwerfälligkeiten erscheinen mögen." Dem Dilettanten wird die Glätte leichter. Er lebt nicht das Leben seiner Helden, er räsonniert nur über ihre Empfindungen, was er ja — da er im letzten Grunde unbeteiligt ist — sehr wohl in schöngesetzten Worten thun kann. Aber weil Shakespeare, wie Hebbel sagt, nicht ohne zureichenden inneren Grund seinen Dialog vor sich herwälzt, wie Sisyphus den Stein, hat man noch lange kein Recht, ihn etwa auf den Kotzebueschen als auf ein Muster zu verweisen, obgleich dieser zierlich tanzt und hüpft, wie der Kreisel vor der Peitsche des Knaben.

Wir kommen zum Schluß. Nur noch die geniale Kennzeichnung, die Hebbel der Bühne seiner Zeit und der tragischen Situation des wirklichen Dramatikers zu teil werden läßt, wird zu erwähnen sein. Er erhebt sich hier zu seiner ganzen Größe. Durch seine Worte rollt ein gewaltiges Pathos, während gleichzeitig die Gedanken wie furchtbare Blitze einschlagen. Es wäre unangemessen, diese Sätze, die in der deutschen Litteratur ihresgleichen suchen, in umschreibender oder verkürzter Form zu geben. Wir erteilen dem Dichter selbst das Wort und bitten zu beachten, wie jede einzelne Zeile auch für unsere Zeit und unser Theater geschrieben ist. Hebbel spricht von dem Verhältnis des Dramas zur Bühne und hebt also an:

„Die Trennung zwischen Drama und Theater ist unnatürlich, sie sollte nicht sein. Aber sie ist und sie wird schwerlich wieder beseitigt, denn die Idealbühne ist nur einmal, bei den Griechen, wo das Drama aus der Religion hervorging und in Stoff und Form heilig und geweiht war, verkörpert gewesen, das moderne Theater dagegen schwebte zu allen Zeiten mehr oder weniger in der Luft, da es sich wohl zuweilen zum National-Ausdruck erhob, aber nie im Sinne der Griechen ein Nationalakt wurde, noch werden konnte. Es war von jeher Unterhaltungsmittel, Zeitvertreib. . . . Und warum soll man der Sache den rechten Namen nicht geben? Solange das Theater Zeitvertreib des Volkes, des wirklichen, wahren Volkes, bleibt, ist es nicht verloren, denn das Volk hat Phantasie, es läßt sich hinreißen und erschüttern, und der ihm innewohnende Instinkt für das Echte und Nachhaltige, den es hier, wie allenthalben, wo es als Gesamtheit urteilt, offenbart, schützt den Dichter, der etwas zu bringen hat, besser vor Verkennung und Mißhandlung, als der ‚gute Geschmack' der Halbwisser. Erst wenn es Zeitvertreib der gelangweilten Menschenklasse wird, die sich die allein gebildete zu nennen übereingekommen ist und die nicht von den Mühen des Lebens, sondern vom Leben selbst ausruhen will, fängt es zu sinken an, dann sinkt es aber auch schneller, als es je zuvor stieg, denn

wahrlich, alle Kunst ruht auf dem tiefsten Ernst, und wenn sie diesen auch allerdings nach Schillers Worten in heiterem Spiel auflösen und bewältigen soll, so ist das noch nicht so zu verstehen, als ob es ihre Aufgabe sei, ihn hinweg zu scherzen oder ihn tändelnd und gaukelnd zu überhüpfen. Zeitvertreib der ‚Gebildeten', Unterhaltungsmittel während der Verdauung, ist das Theater aber jetzt so ziemlich überall geworden. Das Volk wagt sich in die stolzen Prachtgebäude, die wir anstatt der bescheidenen Buden errichtet haben, nur noch zagend hinein, es fühlt sich unheimlich in den weiten, glänzenden Räumen, die es, nicht ideell, aber materiell an eine ganz andere Welt erinnern, als diejenige ist, in der es lebt und webt, und die hohen Eintrittspreise erlauben ihm nicht, so oft zu kommen, daß der befangende erste Eindruck sich abstumpfen und ihm seine geistige Freiheit zurückgeben könnte. Da kann sich denn recht ungestört jene Zartheit des Gemüts entwickeln, die sich die abgeschmackteste Dialektik über erkünstelte Leiden gefallen läßt, die sich aber halb verdrießlich, halb schaudernd abwendet, wenn ein Wirkliches, dem die Poesie Sprache verleiht, seinen Schmerzschrei ausstößt . . . Was soll nun aber in solcher Periode der Dichter beginnen? Der Seidenwurm hört nicht zu spinnen auf, weil wollene Kleider Mode werden, und der dramatische Geist nicht zu gestalten, weil man ihm

das Theater verschließt. Nichts bleibt ihm übrig, als sein Kunstwerk „schweigend in den unermeßlichen Abgrund der Zeit zu werfen“ und sich ruhig und stolz in der Überzeugung, daß die Geschichte zur rechten Stunde jeden Goldfaden in ihr großes Gewebe zu verflechten wissen wird, zu neuen Schöpfungen zusammenzufassen . . . Der Dichter thut genug, wenn er seine Werke so einrichtet, daß sie aufgeführt werden können, daß sie sich nicht in die epische Breite oder die lyrische Tiefe verlaufen; ob sie aber wirklich zur Aufführung gelangen, davon konnte wohl in Griechenland . . . ihre Bedeutung für die Nation abhängen, aber gewiß nicht bei uns.“



Theaterspekulanten.

Am modernen Theater und in modernem Theater wird in vielfacher Weise spekuliert. Der Agent spekuliert in Stücken oder in den Gagen der Schauspieler oder in beiden zugleich. Der Direktor legt sein Geld bald in einem neuen Ballet, bald in einer neuen Dekoration, bald in einer „patriotischen" Aufführung, ja in verzweifelten Fällen sogar in einer ernsthaften Dichtung an. Und spekulieren nicht schließlich auch die kleinen Damen, die „zum Theater" gehen, um Triumphe zu feiern, die mit geistigen Dingen nichts, mit dem Gegenteil davon aber sehr viel zu thun haben? Von diesen Spekulanten allen soll indessen hier nicht die Rede sein. Wir haben uns eine andere Gattung ausgesucht, eine besonders wohlgemästete und fortpflanzungsfreudige Species, die gefährlicher ist als alle Erscheinungen, die wir eben Revue passieren ließen, zusammen. Es sind die ehrlichen Leute, die in den schlechten Instinkten des

Publikums spekulieren, denen wir eine kleine freundliche Betrachtung widmen wollen. —

Der Andrang zum modernen Theater ist lebensgefährlich. Litteraten aller Schattierungen jagen mit unanständiger Hast dem Ziel des dramatischen Erfolgs entgegen, wobei ein Gedränge entsteht, so wüst und würdelos, wie man es sonst nur bei der Jagd nach dem Mammon wahrzunehmen gewohnt ist. Und um es gleich zu sagen: in den meisten Fällen ist die Jagd nach dem Bühnenerfolg auch nichts als eine Jagd nach schnödem Gold. In den meisten Fällen, aber doch wiederum nicht in allen. Der Kampf um die Scene hat trotz alledem einen tieferen Grund, als die Banknotengier halbtalentierter und ganz gewissenloser Litteraten. Die Bühne ist durch gesellschaftliche Zustände, auf die wir weiter unten zu sprechen kommen, zum Centrum — zwar nicht des Kunstlebens, Gott behüte! — wohl aber zum Centrum der Kunstinteressen des Publikums geworden. Wer die Bühne hat, hat die Macht. Man kennt ihn und nennt ihn und kauft sogar seine Bücher. Der Ruhm in weiten Kreisen der Nation wird heute nicht ausschließlich, aber doch fast ausschließlich von der Tribüne des Theaters herab erworben. Kein Wunder also, daß alle jungen Dichter, die irgendwie glauben, ihr Talent dramatisch verwenden zu können, den großen Sturm aufs Theater mitmachen, obgleich sie dabei

nicht immer in der besten Gesellschaft sind. Sie sind mitunter sogar in der denkbar schlechtesten und obendrein noch mit den denkbar schlechtesten Waffen ausgerüstet. Die Theaterspekulanten, die sie sozusagen „kollegialisch" umdrängen, halten Mittel in den unsauberen Händen, mit denen kein Dichter, auch Schiller nicht, konkurrieren kann. Unter diesen Umständen wird es Pflicht der Kritik, die bedrängten Poeten herauszuhauen. Es wird Pflicht, die Spekulanten zu köpfen, um dem Publikum zu zeigen, daß die Köpfe leer sind, etwa bis auf einige Tricks und Kniffe, wie sie von betrügerischen Pferdehändlern auch besessen werden. Daher kommt eine Schrift Stiehlers, die den seligen Iffland in seiner grenzenlosen Armut zeigt, uns gerade gelegen. Was nämlich von Iffland gilt, das gilt dem Wesen nach Wort für Wort auch von den traurigen Handwerkern, die heute das Publikum materiell und geistig in des Wortes verwegenster Bedeutung auspowern.*)

Stiehlers Schrift hat eine ganze Reihe von Vorzügen, vor allen den, daß hier endlich einmal wieder eine ästhetische Aufgabe wissenschaftlich angepackt und auf Grund thatsächlichen Materials wissenschaftlich gelöst ist. Der Nachweis, daß Ifflands Stücke von A bis Z eine Kombination

*) „Das Ifflandische Rührstück, ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik," von Dr. phil. Arthur Stiehler. Hamburg und Leipzig. Leopold Voß.

von rührseligen Motiven sind, ist glänzend gelungen, und auch die armseligen Kniffe, mit denen so ein Geistesriese das Publikum düpiert, sind gehörig aufgedeckt. Die pauvre Seichtigkeit der Ifflandschen Auffassung kann nicht besser geschildert werden, als Stiehler es in dem folgenden Satze thut. Für Iffland war, schreibt er, nur das moralisch, was die Familienbande respektierte. Bei ihm durfte die hausbackene Familienmoral auf dem Höhepunkte des Dramas nur darum durchbrochen werden, damit sie die geschickte Hand des moraldocierenden Dramatikers Iffland am Schlusse wieder fein artig, mit lehrreicher Hinausweisung etwaiger unmoralischer Bösewichter, in ihre Enge eindämmen konnte. —

Sehr interessant ist, was Stiehler auf der sechsten Seite seiner Schrift mitteilt. Auch in der naiven „guten, alten" Zeit, in den Tagen Ifflands, kannte man bereits den — sensationellen Trick. Der Witwe seines Freundes Beil, erzählt unser Gewährsmann, ermöglichte Iffland dadurch ein Auftreten auf der Mannheimer Bühne, daß er das Schauspiel „Die Geflüchteten" zur Aufführung brachte, worin sie ihren Schmerz um den verlornen Gatten nur auf der Bühne ausfluten zu lassen brauchte, um als gute Schauspielerin erscheinen zu können. Wie gerührt mag Iffland gewesen sein, als die „Dame in Trauer" mit dem Gewinn des Abends in der

Tasche und „dankbaren Thränen" auf den Wangen aus dem Theater schritt? In der That: Der Anblick könnte Steine rühren, wieviel mehr denn in der empfindungsseligen Periode das Herz eines empfindungsseligen „Dichters". Wir haben in Berlin ja mancherlei erlebt. Wir haben eine heruntergekommene Prinzessin, die Gattin eines flüchtigen Rechtsanwalts und die Geliebte eines Banknotenfälschers auf der Bühne gesehen. Wir würden uns nicht im geringsten wundern, wenn eines Tages eine Totschlagscene auf der Bühne von einem wirklichen Raubmörder ausgeführt würde. Au contraire! Da das System erst verendet, wenn es sich zur Grimasse verzerrt hat, schenken wir sogar hiermit strebsamen Unternehmern den rentablen Einfall. Wenn aber der Direktor einer angesehenen Bühne eine „echte" Witwe auftreten ließe, noch dazu die Witwe seines Freundes — das würde unsern Gleichmut doch erschüttern. —

Übrigens war der schönen Seele Ifflands auch der Wert des Patriotismus nicht fremd, versteht sich: der Theaterwert des Theaterpatriotismus. Daß der ehrliche Mann, der an der Entnervung des deutschen Publikums so wacker mitarbeitete, kein tieferes Verständnis für die Not seines Landes hatte, versteht sich am Rande. Der „Patriotismus" erschöpft sich bei ihm in einer ebenso sentimentalen, wie verlogenen Fürsten-

verherrlichung. Auch heute wissen Direktoren die Reklamenotizen zu schätzen, die die Anwesenheit von hohen, höchsten und allerhöchsten Herrschaften in ihrem Theater ersterbend melden. Auch heute wird daher von Direktoren gewedelt, daß die Hunde sich vor Scham hinwegschleichen. Wenn man aber die modernen Schmeichler mit Iffland vergleicht, muß man doch mit einer gewissen melancholischen Freude zugeben, daß der zeitungsberühmte „Männerstolz vor Königsthronen" ein wenig, ein ganz klein wenig zugenommen hat. Der Ifflandsche Fürst ist ein vorzüglicher Mensch. Er „kämpft den schönen Kampf des Lebens in seinem Herzen, welchen Teil seines Volkes er am meisten lieben soll"; er schützt Witwen und Waisen; er nennt seine Soldaten „seine Kinder" und verbietet, sie gegen die Rebellen zu schicken, damit nicht Bruder gegen Bruder kämpfe; er begrüßt seine Braut als „zukünftige Mutter aller seiner Unterthanen". Er läßt bei einem bedenklichen Aufruhr die Thore seines Schlosses unbewacht offen stehen, um das Volk durch sein Vertrauen zu rühren, oder er tritt ohne Leibwache unter die bewaffneten Rebellen und rührt sie durch seine Worte. Stiehler hat das Kreuz auf sich genommen, Ifflands „patriotische" Rührmotive zusammenzusuchen und in zwei Kapiteln zusammenzustellen, so daß man bequem die ganze Skala des süßlichen Byzantinismus durchlaufen kann. Wenn man be-

denkt, welchen Hintergrund die Zeit diesen loyalen Flötentönen gab, kommt einem das Grauen an. Iffland war ja ein Zeitgenosse Schillers, und man erinnere sich nur an das unsterbliche Bild, das dieser junge Titan in „Kabale und Liebe" von der verruchten Fürsten- und Mätressenwirtschaft des 18. Jahrhunderts gemalt hat. Man erwäge einen Augenblick, daß die Ifflandschen Fürsten, die ihre „Vereinsamung" beseufzen und das „Darben an Glückseligkeit" ihr Los nennen, daß diese Fürsten zu derselben Menschengattung gehörten, die Blnt und Knochen ihrer Unterthanen („ihrer Kinder" würde der gute Iffland sagen) an das Ausland verkauften, um für den Erlös ihrer Lieblingsdirne Brillanten in die Ohren zu hängen. Man erwäge das, und man wird nicht umhin können, die Wahrheitsliebe und aufrechte Haltung des gefühlvollen Poeten geziemend zu bewundern. —

Aber nicht nur die „patriotischen Rührmotive hat Stiehler aus den Dramen Ifflands herausgepickt und zusammengestellt, sondern die Rührmotive überhaupt. Etwa 80 Seiten, d. h. etwa die Hälfte seines Buches, hat er damit angefüllt, was am Ende mehr ist, als die Sache ihrem inneren Werte nach beanspruchen kann. Dem Durchschnittsleser mag es schließlich scheinen, als habe sie gar keinen Wert oder doch nur einen ganz minimalen. Das wäre nun freilich ein böser Irrtum. Stiehler hat die Motive und Gestalten,

durch die Iffland sein Publikum rührte, in verschiedene Gruppen zusammengefaßt. Man braucht nur eine Gruppe, etwa die der Tugendmotive, durchzulesen, um die Trivialität des dichtenden Schauspielers mit Händen zu greifen. Ja, man greift die Trivialität nicht nur mit Händen, man ist vielmehr sofort in der Lage, sie mit Stiehlers konkreten Beispielen zu belegen, und das ist für den Fachlitteraten allerdings nicht ohne Wert. Es giebt ihm ein mit großem Fleiß gewonnenes und geordnetes Thatsachenmaterial in die Hand, das er bei seinen ästhetischen Arbeiten wie einen wohlgefüllten Speicher benützen kann. Trotzdem ist es der Abschnitt, in dem diese Motive zusammengestellt sind, der vor allem unsere Kritik herausfordert. Man braucht ihn nur durchzulesen, um mit fast zwingender Gewalt auf die historischen Bedingungen des Ifflandschen Rührstückes geführt zu werden. In dem ganzen Reichtum von Motiven habe ich nicht eins gefunden, das nicht durch die ökonomischen Lebensbedingungen des Kleinbürgertums verständlich geworden wäre. Es ist wahrhaftig keine belanglose Thatsache, daß ein ordinärer Geist wie Iffland in der glänzenden Zeit unserer Klassiker die breite Menge an sich reißen konnte. Die Thatsache ist vielmehr so unheimlich, daß wir allen Grund haben, uns nach einer historischen Erklärung umzusehen, wenn anders wir nicht am deutschen Volk ästhetisch verzweifeln

wollen. Was Stiehler aber über die Epoche Ifflands sagt, ist dürftig, bleibt in fadenscheiniger Ideologie stecken und kann nicht einmal den bescheidenen Wert einer guten Schilderung der Zeitstimmung beanspruchen. Das ist um so bedauerlicher, als er mit seinem reichlichen Material an Iffland-Motiven zum wenigsten den Zusammenhang des Rührstückes mit dem Kleinbürgertum hätte nachweisen können. Die dürftige und enge Auffassung aller menschlichen Empfindungen, die in Ifflands Dramen herrscht, entspricht genau den dürftigen und engen Bedingungen, unter denen das Kleinbürgertum lebt. Aus dem bescheidenen Milieu hätte sich der bescheidene Geschmack erklären lassen, der an den Träbern Ifflands Gefallen fand, während ihm im Haus der Klassiker eine festliche Tafel gedeckt stand. Das Beängstigende des Rührstückkultus wäre dann geschwunden, denn was man in seinem inneren Zusammenhang begriffen hat, ängstigt nicht mehr. —

Wenn hie und da noch Leute bei den „Jägern" sentimentale Thränen weinen, so liegt es nicht — wie Stiehler meint — daran, daß sie „mit ihrem ganzen Wesen in der Empfindsamkeitsperiode stehen geblieben sind", was ihnen schon aus dem Grunde unmöglich sein dürfte, daß sie die Empfindsamkeitsperiode weder erlebt haben, noch auch nur dem Namen nach kennen. Vielmehr liegt es daran, daß auch heute noch — trotz der revolutio-

nären Wirkung der großen Industrie — in manchem verlorenen Winkel das Kleinbürgertum in alter Ruhe gedeiht und darum naturgemäß auch den alten unleidlichen Geschmack entwickelt. Die Herrschaft freilich hat das Kleinbürgertum an die Bourgeoisie abgegeben, und daher spekulieren die geistigen Nachfahren Ifflands heute auch nicht in naiven Rührscenen, sondern — den schlechten Instinkten der Bourgeoisie entsprechend — in aufregenden Konflikten und pikanten Scenen, die so wenig oder so sehr naiv sind wie ein Börsenmakler in Berlin W.

Am Ende wird Stiehler einwenden, daß die hier geforderte historische Darstellung in eine rein ästhetische Arbeit nicht hinein gehöre, was in gewissem Sinne konsequent gedacht wäre, wenn ich dem Gedankengang auch mit dem besten Willen nicht zustimmen könnte. Aber auch vom rein ästhetischen Standpunkt aus bleibt Stiehler uns etwas schuldig. Er meint in der Einleitung, daß es schwer sei, den Unterschied zwischen Rührung und Rührseligkeit festzulegen, thut es schließlich aber dennoch, indem er die echte Rührung mit der tragischen Erschütterung identificiert. Was nun aber immer die Rührung sein möge: mit der tragischen Erschütterung hat sie nichts zu thun. Das geht schon daraus hervor, daß eine kleine Straßenepisode rühren kann, während die tragische Erschütterung einen tiefen Blick in das Schicksal des Helden zur

Voraussetzung hat. Ich gebe zu, daß es schwer ist, das Wesen des Rührenden begrifflich festzulegen, aber das ändert nichts an der Thatsache, daß wir uns mit Stiehlers falscher Definition nicht zufrieden geben können.

In der Einleitung wies ich darauf hin, inwiefern Stiehlers Schrift in unserer Zeit der Theaterspekulanten auch aktuelle Bedeutung habe. Ich will den Schluß an diesen Gedanken des Anfangs anknüpfen. Was der Verfasser über die Technik des Rührstücks sagt, ist belehrend auch in Bezug auf die heutigen Theatergeschäftsleute. Vor allem erfreut an der ganzen Arbeit die schlichte Solidität. Seitdem unsere Kritiker ihre dichterischen Götter in wilden Delirien feiern, gehen Sinn und Verstand und damit jede feinere ästhetische Bildung verloren. Es ist eben auch in der Litteratur so unendlich viel leichter, andächtig zu schwärmen, als gut zu handeln, d. h. als ehrlich zu arbeiten. Den Beschluß unserer Arbeit mag der Satz bilden, mit dem Stiehler nicht nur Iffland, sondern auch seine modernen Vettern im innersten Kerne trifft. Ifflands Dramendichtung, sagt er, weist kein besonderes neues Kennzeichen auf. Sie führt alle ... Einflüsse, recht geschickt auf den Geschmack der Zeit spekulierend, ... mit besonders entwickelter Kenntnis dessen, was damals auf der Bühne wirksam war, zusammen. —

Die Tingel-Tangel-Bühnen.

Kommen Sie: hier, wo die Leipzigerstraße durchschneidet, ist die Friedrichstraße zu glanzvoll und lärmend. Wir wollen gen Norden gehen. Jenseits der Weidendammer Brücke — wir blicken eine Weile in die dunkle Flut, ehe wir weiter pilgern — wird es stiller. Die Straße liegt mehr im Dunkel. Das Nachtpublikum ist weniger elegant. Die Wirtshäuser sind bescheidener, aber dafür häufig um so lustiger und harmloser. Die Kneipen, in denen es Lichtenhainer von weiblicher Hand giebt, mehren sich. Wenn die Thür aufgeht, hört man fast immer ein energisch bearbeitetes Klavier klingen, hier und da auch Gesang aus rauhen Kehlen. Der „fliegende Wursthändler" redet die Passanten „Herr Doktor" an und ist im akademischen Jargon bewandert. Wir sind im lateinischen Viertel Berlins. Aber wir

müssen weiter. Hinauf, wo es noch um eine Nüance dunkler wird, nicht nur in Bezug auf die Straßenbeleuchtung, auch sonst, auch sittlich. Wir können in die Elsasserstraße abbiegen und geraten dann bald in die Gegend der traurigsten Prostitution, wir können auch in gerader Richtung weiter nach Norden wandern — es ist gleich. Überall finden wir jetzt die Lokale, die wir brauchen. Eine weithin strahlende Kuppel zeigt uns den Weg. Vor der Thür steht ein Portier in goldstrotzender Uniform, hier und da ist es ein Neger, dessen exotische Gesichtsfarbe die Erwartungen mystisch steigern soll. Die Schaufenster sind mit geschmacklosen Plakaten beklebt, die diese Soubrette und jenen Komiker zum „Stern der Welt" ernennen und daneben in unverschämtem Fettdruck verkünden, daß der Eintritt frei ist. Treten wir also ein. Das Lokal ist nur schwach erleuchtet. Das Licht wird trüb und dunstig durch den Tabaksqualm, der die johlende und trinkende Menschenmenge einhüllt. Auf einem Podium im Hintergrunde sitzen vier bis fünf geschminkte Frauenzimmer älteren Jahrganges. Eine von ihnen trägt gerade mit harter, gemeiner Stimme ein liederliches Couplet vor, ohne eine Spur von Darstellertalent, mit immer denselben auswendig gelernten mechanischen Bewegungen, mit immer denselben auswendig gelernten lüsternen Blicken. Wenn sie am Schluß eines jeden Verses ihr nur

halb sauberes weißseidenes Kleidchen diskret so weit lüftet, als es die Polizei und die sittlichen Grundsätze des Wirtes zulassen, fliegt ein helles Schmunzeln durch das Publikum. — — Das wäre ein Berliner Variété, ein Tingel-Tangel niederen Ranges. Wir sind so weit hinabgestiegen, weil gerade dieses Genre am häufigsten vertreten ist. Die paar Lokale, in denen halbwegs erträgliche Leistungen von halbwegs erträglichen Damen geboten werden, sind bald gezählt.

Warum sind wir aber Wege gegangen, auf denen man sonst nur Studenten und künstlerische Zigeuner trifft? Man könnte meinen, um ein moralisch Lied zu singen, oder düstere soziale Betrachtungen anzustellen. Aber nein: wir sind ausgezogen, um das Tingel-Tangel auf seine künstlerische Brauchbarkeit zu prüfen. Wohlgemerkt: das Tingel-Tangel im allgemeinen, das eine Art der Volksbelustigung. Die besonderen Spelunken, die es augenblicklich im dunklen Berlin giebt, stehen der Sittenpolizei näher, als selbst der bescheidensten Kunst.

Zunächst bekennen wir dieses: wenn auch nur die geringste Aussicht vorhanden wäre, in unserer Zeit eine Schaubühne zu erhalten, die deutsche Dichtung in das deutsche Volk brächte, würden wir das Tingel-Tangel ruhig sich selbst und etwa noch denen überlassen, die die schlechte Welt moralisch zu bessern versuchen. Diese Aussicht ist

aber nicht vorhanden. Das Theater ist und bleibt in unsern Tagen eine Stätte des Amüsements, die der Kunst eine überaus traurige und unwürdige Rolle zuweist. Die Dichter leben von den Gnaden der Spaßmacher. Wenn der Harlekin die Kassen gefüllt hat, darf auch mal so'n armer Teufel wie Kleist oder Hebbel zu Worte kommen. Natürlich nur auf kurze Zeit. Dann setzt sich das Amüsement wieder gebieterisch durch. —

Wenn die Situation aber so ist, erhebt sich allerdings laut und vernehmlich die Frage, ob es nicht besser ist, die Menge, die sich amüsieren will, in ein anderes Quartier zu bringen. Giebt es einmal Leute, die an Jahrmarktspossen Gefallen finden — gut. Das ist ein Geschmack, der gar nicht einmal schlecht zu sein braucht. Er wird nur dann unerträglich, wenn er sich in einem Haus ausleben will, das angeblich ein Theater ist. Überdies geht der „Zug der Zeit" dahin, die Tingel-Tangel-Bühnen zu begünstigen. Die „vornehmen" Theater wissen heute schon ein Lied von der Konkurrenz zu singen, die ihnen daraus erwächst. Es ist am Ende sehr wohl möglich, die Tingel-Tangel soweit zu heben, daß ihr Besuch „standesgemäß" wird. Dann würden die Theater dahinsterben wie Fliegen im Winter; aber die überlebenden könnten vielleicht wirkliche Bühnen sein oder könnten einer wirklichen Bühne hier und da recht nahe kommen. Natürlich nicht immer.

Es giebt eine Sorte von Menschen, die gerade gebildet genug ist, fünf Mark für einen Parkettsitz zu zahlen, die aber leider für ihren Kopf nicht dieselbe Daseinsberechtigung nachweisen kann, die sie für einen anderen Körperteil durch das Billet unzweifelhaft erworben hat. Mit diesen Zeitgenossen wäre immer noch zu rechnen. Man würde vergeblich suchen, ihnen klar zu machen, daß es in jeder Beziehung anständiger ist, in ein Tingel-Tangel zu gehen, als in eine Theateraufführung, die zum Tingel-Tangel degradiert ist. Aber wie dem nun auch sein möge: eine Hebung der Variétébühnen würde für die Theater jedenfalls einen Aderlaß an Publikum bedeuten. Und das wäre gut; denn wir leiden nicht daran, daß zu wenige ins Theater gehen, sondern gehen zu Grunde an den Vielzuvielen, die Parkett und Logen füllen und den Geschmack der gebildeten Minderheit tyrannisieren. —

Außerdem könnte die Kunst im Tingel-Tangel, selbst wenn es im Dienst der leichten und leichtesten Muse stände, einige Früchte pflücken, die in der Öde eines Amüsementtheaters nicht gedeihen können. Im Theater sieht man sich einer breit angelegten Dichtung gegenüber, die als Ganzes gedacht ist und als solches auch begriffen sein will. Das aber vermögen nur wenige. Nicht jeder, der über die lange Nase eines Darstellers lacht, begreift den komischen Charakter, der dargestellt

wird. Unter denen aber, die ihn begreifen, sind wiederum nur wenige, die sein Los im Stück und in der Welt begreifen. Die Totalität einer Dichtung ist in ihrer letzten Tiefe vielen, sehr vielen verschlossen. Das wissen die geriebenen Geschäftsleute, die das Theater mit Zugstücken versorgen; sie ziehen daraus den feinen Schluß, auf jede in sich geschlossene Einheitlichkeit, auf jede Totalität, auf jeden Hintergrund einer Weltanschauung zu verzichten; sie begnügen sich mit „Schlagern", mit komischen Einzelscenen, mit wirkungsvollen Situationen, weil sie wissen, daß die Totalität nur von einer kleinen Minderheit vermißt wird. Nun wäre es vollkommen ungerecht, wenn man behaupten wollte, daß ihre humoristischen Einzelheiten nicht mitunter künstlerischen Wert besäßen. Niemand soll, wenn ich zugegen bin, ungestraft sagen dürfen, daß Blumenthal nie einen guten Witz gemacht habe. Daß er sein Theater „Lessing-Theater" nannte, war zum Beispiel gleich einer, wenn auch ein etwas herber. Aber Blumenthals Stücke sind immer schlecht, wie gut seine Witze hier und da auch sein mögen. Und das ist schlimm; denn auch die beste Einzelheit wird entwertet, wenn sie frech und sinnlos in ein Etwas hineingesetzt wird, das äußerlich ein Ganzes zu sein beansprucht, ohne doch innerlich eines zu sein. Die beste Situation kann auf diese Weise läppisch werden und wird es auch. Der beste Witz wird in solchem Fall

eine Taktlosigkeit, über die man errötet, statt daß man sich freuen sollte. Hier ist es, wo der künstlerische Vorzug des Tingel-Tangels beginnt. Im Variété wird kein Ganzes geboten; die einzelnen Nummern des Programms existieren für sich und beanspruchen gar nicht, innerlich mit Notwendigkeit zusammen zu gehören. Man braucht kein Dramatiker zu sein, um ein gutes Kouplet zu schreiben; es bedarf nur eines lustigen Kopfes, der einen guten Einfall gut zu pointieren weiß. Der Mann kann in seinem Genre ein feiner Künstler sein, wenn auch sein Genre bescheiden ist, und das Publikum kann seiner Freude an komischen Einzelheiten nachgehen, ohne daß man die strenge dramatische Form zu korrumpieren braucht. Was dem Theater verderblich wird, kann dem Tingel-Tangel dienen. Das vor allem befestigt unsere Überzeugung, daß das gehobene Tingel-Tangel eine ästhetisch weit wertvollere und sittlich weit anständigere Stätte der Unterhaltung sein wird, als das Theater es jemals sein kann. Das Drama muß erst in seinem innersten Kern entwertet oder gar vergiftet werden, um der Menge zu dienen. Das Tingel-Tangel ist sozusagen naiver, sorgloser, ungebundener, meinetwegen auch ungewaschener, aber eben um dieser Zigeunernatur willen kann es dem Amüsement dienen und dabei doch etwas wie eine ästhetische Reputation besitzen. Darum wünschen wir, daß die Diskussion über die litterari-

sche Beeinflussung der Tingel-Tangel bald zu heilsamen Thaten führen möchte.*)

*) Inzwischen hat Ernst von Wolzogen ein „Überbrettl" gegründet, das rings im Lande Nachahmung gefunden hat. Ob die neue Bewegung tiefere Spuren hinterlassen wird, bleibt abzuwarten.

Sinnlichkeit, Askese, Kunst.

Das Leben Jesu hat — von allem Religiösen abgesehen — auch für die profane Betrachtung einen großen Reiz. Vielleicht ergreift es so tief, weil es das Werden eines bedeutenden Menschen schildert. Nichts fehlt in diesem Bilde und alles ist mit einer Einfachheit erzählt, die um so tiefer wirkt, je feiner und empfänglicher die Seele des Beschauers ist. Von der Kindheitsgeschichte bis zum endlichen Kreuz ist alles enthalten — ein biographischer Roman, vor dem selbst der kühnste Künstler mit Bewunderung innehalten muß. Ich bitte, den Ausdruck „Roman" nicht mißverstehen zu wollen — er hat im Munde des Ästhetikers nicht den Beigeschmack, den er im gewöhnlichen Leben gelegentlich hat. Ich sehe ausdrücklich von allem Religiösen ab. Es ist für eine Religion ja ganz und gar kein Nachteil, wenn in ihrem Mittelpunkt ein Leben steht, das auch für die künstlerische Betrachtung einen tiefen Sinn hat.

Im Leben Jesu ist alles enthalten, was für das Erleben eines bedeutenden Menschen typisch ist. Die dunklen Ahnungen des Kinderdaseins, das Fremdsein in der Welt der Verwandten, die Tage der Wüste, die Versuchung durch den Glanz der Sinnlichkeit, Sieg und Hosianna, Verrat der Anhänger und Begeisterung, eigner Zweifel und Haß der Welt und endlich dann das Kreuz. Ja, selbst Auferstehung und Himmelfahrt wiederholt die profane Geschichte im Leben bedeutender Männer.

Die Momente eines bedeutenden Lebens wiederholen sich, in gebührender Beschränkung, im Leben jedes ernsten Mannes, der in seinem Kreis nach seinen Kräften strebt. Jeder, der seinem Leben Inhalt geben will, wird einmal versucht. Jeder wird einmal auf einen hohen Berg geführt und sieht den Glanz der Welt zu seinen Füßen liegen. An jeden, der geistig ringt, tritt einmal die Frage heran: Wozu? Wozu der Narr deines Strebens sein? Wozu um Golgatha und Hammerschlag am Kreuz die blühende Welt dort draußen anderen überlassen? — Aus Ibsens letzter Künstlerbeichte wissen wir, daß auch an diesen großen Mann einmal die Frage herangetreten ist. Sein Professor Rubeck in „Wenn wir Toten erwachen" hat einmal das Leben an die Stelle der Kunst gesetzt. Als er reich wurde, baute er sich eine Villa im Süden, heiratete die kleine, reizende Maja und

genoß das Leben. Das Leben! Die Sinnlichkeit ist eine gewandte Schmeichlerin. Sie liebt es, ihr Leben für „das" Leben auszugeben. Professor Rubeck mußte teuer büßen, daß er ihr glaubte.

Eins zugegeben: die Freuden der Sinnlichkeit sind Freuden; aber sie haben die Tendenz, die Alleinherrschaft an sich zu reißen und werden dann grausame peinigende Tyrannen. Die vielen, allzuvielen, die an der Zeitkrankheit der Decadence tragen, wissen davon zu erzählen. Die Sinnlichkeit erschöpft sich schließlich und dann wird alles welk und staubig — wie Ballblumen am anderen Tage. Wer die Sinnlichkeit will, und nur die Sinnlichkeit, wird schließlich auch darum betrogen. Die Kraft des Genusses erlahmt, und schließlich kommt ein Augenblick, in dem auch der verwegenste Reiz die schlummernde Begierde nicht mehr zu wecken vermag. Dann ist es aus und der Betrug am Tage.

Was also nun? Soll man seine geistige Natur ausleben und die sinnliche verachten? Die flüchtigen Freuden der Sinnlichkeit sind in ihrer Nichtigkeit leicht zu erkennen, und so hat man es auch zur Verachtung nicht weit. Damit ist indessen kein Schritt zu einem vollen Leben gethan. Ich will nur daran erinnern, daß wir ohne Sinnlichkeit nicht einmal das Vergnügen haben würden, ihre Verächter unter uns zu sehen. Es giebt eine Versuchung des Geistes, wie es eine Versuchung

der Sinne giebt. Der Versucher spricht in diesem Fall: „Thue alles ab, was vergänglich ist. Weise die Freuden der Welt von Dir und entscheide Dich für die dauernden Freuden der geistigen Arbeit. Laß fahren, was Du als nichtig erkannt hast und verhilf Deiner geistigen Natur zu vollem Durchbruch und zu vollem Sieg. Erringe um diesen Preis den Frieden der weltentfernten Klosterzelle, der wohl streng und hart, immer aber doch ein Zustand des Friedens ist." Gewiß, man muß eine vornehme Natur sein, um diese Versuchung an sich zu erfahren. Nichtsdestoweniger aber bleibt es eine Versuchung und ihr nachgeben heißt — menschlich gesehen — fallen.

Der Fall vor der Sinnlichkeit ist allgemeiner und wird daher im allgemeinen Bewußtsein stärker als Fall empfunden. Schließlich aber kommt es auf eins heraus, ob man die sinnliche oder geistige Natur unterjocht. In beiden Fällen tritt der siegende Teil eine Alleinherrschaft an, die sich bald zu einer Schreckensherrschaft entwickelt, und es ist ein gedankenloses Vorurteil, daß die Tyrannei der geistigen Natur weniger peinliche Folgen habe, als die der sinnlichen. Wer die Sinnlichkeit will, und nur die Sinnlichkeit, wird — wie wir sahen — schließlich auch darum betrogen. Wer seine geistige Natur schrankenlos herrschen läßt, wird schließlich auch um die geistige Kultur betrogen.

Ich berufe mich dafür auf Schiller. In einer

Fußnote zu seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen sagt er:

> **Der schlimme Einfluß einer überwiegenden Sensualität auf unser Denken und Handeln fällt jedermann leicht in die Augen; nicht so leicht, ob er gleich ebenso häufig vorkommt und ebenso wichtig ist, der nachteilige Einfluß einer überwiegenden Rationalität auf unsere Erkenntnis und auf unser Betragen.**

Schiller führt für diesen nachteiligen Einfluß dann zwei Fälle an, von denen der eine um seiner illustrierenden Kraft willen hier wiedergegeben werden soll. Eine der vornehmsten Ursachen, meint er, warum unsere Naturwissenschaften so langsame Schritte machen, ist offenbar der allgemeine und kaum bezwingbare Hang zu teleologischen Urteilen, bei denen sich das bestimmende Vermögen dem empfangenden unterschiebt. Die Natur mag unsere Organe noch so nachdrücklich und noch so vielfach berühren — alle ihre Mannigfaltigkeit ist verloren für uns, weil wir nichts suchen, als was wir in sie hineingelegt haben; weil wir ihr nicht erlauben, sich gegen uns herein zu bewegen, sondern vielmehr mit ungeduldig vorgreifender Vernunft gegen sie hinausstreben. Kommt alsdann in Jahrhunderten einer, der sich ihr mit ruhigen, keuschen und offenen Sinnen naht, und deswegen auf eine Menge von Erscheinungen stößt, die wir bei unserer Prävention übersehen haben, so erstaunen wir freilich darüber, daß so viele Augen bei so hellem Tag nichts bemerkt

haben sollen. Diese gewaltthätige Usurpation der Denkkraft in einem Gebiete, wo sie nicht unbedingt zu gebieten hat, ist der Grund der Unfruchtbarkeit so vieler denkender Köpfe für das Beste der Wissenschaft, und es ist schwer zu sagen, ob die Sinnlichkeit, welche keine Form annimmt, oder die Vernunft, welche keinen Inhalt abwartet, der Erweiterung unserer Kenntnisse mehr geschadet haben. —

Ich hatte nur behauptet, daß einseitige Geistesthätigkeit so schädlich sei, wie einseitige Beschäftigung der Sinne. Schiller geht noch weiter. Er läßt die Frage offen, ob nicht etwa das erstere der Kultur noch mehr geschadet habe als das letztere. Also was nun? Jede radikale Trennung von geistiger und sinnlicher Natur führt zum Fall und zum Verfall. Bei jedem völligen Sieg der einen oder der anderen stirbt etwas in uns, geht etwas zu Grunde, wird etwas totgeschlagen. Es scheint demnach sehr einfach die Frage: „Was nun?“ zu beantworten. Man antwortet, indem man sich entschließt: „Weder das eine noch das andere — sondern das eine neben oder nach dem andern.“ In diesem „neben oder nach“ liegt indes eine Schranke. Offenbar leben wir nur ein volles Leben, wenn Geist und Sinne sich zu gleicher Zeit bethätigen, wenn geistiger und sinnlicher Genuß sich durchdringen und unlösbar in eins verschmelzen. Jenen geistigen Segen, der darin beruht, daß wir

dem Fluch der Einseitigkeit entrinnen, daß wir geistig thätig sind, während doch unsere sinnliche Natur genießt: er ist nur auf diese Weise zu erreichen. Jene sinnliche Grazie und Vornehmheit, die darin beruhen, daß unsere Sinne genießen, trunken genießen, während gleichzeitig unser Geist erfreut wird: sie sind nur auf diese Weise zu erreichen. Das „neben oder nach" führt nicht zur harmonischen Kultur, nur das in- und durcheinander, das Bethätigen und Erquicken des ganzen Menschen. Giebt es auf Erden nichts, das den Gegensatz zwischen geistiger und sinnlicher Natur überwindet und beide in einer höheren Form des Lebens vereinigt: dann sind wir auf ewig zu einem halben Dasein verdammt, dann kann unser Geist unsere Sinne nicht veredeln und unsere Sinne können unsern Geist nicht erfrischen, beide schließen sich aus, wir taumeln von einem zum andern und kommen zu einem ganzen Leben nur, indem wir uns entschließen das eine oder das andere totzuschlagen, indem wir uns also entschließen, an unserer eigenen Natur einen Mord zu begehen. Nun giebt es aber eine Möglichkeit des vollen Lebens, es giebt ein Reich, in dem jener verderbliche Gegensatz überwunden und aufgehoben ist — es ist das Reich der Kunst. Nur in der Schönheit sind wir frei. Nur hier trinken die Sinne in vollen Zügen, während gleichzeitig unsere Seele sich weitet und darum ist ohne künstlerischen Genuß

und ohne künstlerische Bildung eine volle Entfaltung des Menschentums nicht möglich. Nur durch die Kunst kommen wir vom Widerspruch zur Harmonie und vom verkümmerten Teilleben zum vollen Glanz des Daseins. Es ist vielleicht nicht überflüssig, gelegentlich daran zu erinnern.*)

*) Vergl. Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts.

Buchdruckerei Alb. Sayffaerth (Otto Fleck), Berlin-Schöneberg.